

**«Swissness» über Kurzwelle.**

Musik als identitätspolitisches Element  
am Beispiel der Tonbandsammlung von Fritz Dür

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Thomas Järmann

Angenommen im Frühjahrssemester 2016  
auf Antrag der Promotionskommission:

Prof. Dr. Thomas Hengartner (hauptverantwortliche Betreuungs-  
person)

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Zürich, 2016



**«Swissness» über Kurzwelle.**  
**Musik als identitätspolitisches Element**  
**am Beispiel der Tonband-Sammlung von Fritz Dür**  
(Abstract)

Die Dissertation entstand als Teil des SNF-Sinergia-Forschungsprojekts «Broadcasting Swissness», welches von Dezember 2012 bis November 2016 als transuniversitäres Projekt durchgeführt wurde. Zentraler Untersuchungsgegenstand war ein Tonband-Konvolut von rund 7600 Magnettonbändern, das von Fritz Dür im Zeitraum von 1957 bis etwa 1967 für die Verwendung im Radiobetrieb des Schweizerischen Kurzwellendienstes zusammengestellt wurde. Befördert durch die politische Situation während und nach dem Zweiten Weltkrieg, sah es der Sender als seine programmatische Pflicht an, durch Wortbeiträge die im Ausland lebenden Schweizerinnen und Schweizer über ihre Heimat zu informieren und die emotionale Bindung aufrecht zu halten. Der Musik fiel dabei identitätsstiftende Funktion zu. Neben den historischen, soziokulturellen und institutionellen Rahmenbedingungen bei der Genese, der Überlieferung und der Verwertung der Tonbandsammlung lag das Hauptaugenmerk der Abhandlung auf Fallstudien. Aufgrund dieser wurden Fragen zur sinnlichen Konstruktion von Identität beantwortet. Aus kulturanthropologischer Sicht wurde nach der Konstruktion von Identität mittels Musik gefragt und aus musikwissenschaftlicher Sicht nach möglichen musikalischen Elementen von Swissness. Es konnte gezeigt werden, dass neben den Wortbeiträgen eine klangliche Vorstellung von Swissness auf emotionaler Ebene gezielt angestrebt und durch stetige Wiederholung im kollektiven Gedächtnis der Hörerschaft gefestigt wurde.

**«Swissness» on Short Wave: Recognising political identity in Fritz Dür's audio tape collection**  
(Translation)

This thesis was written in the course of the research project «Broadcasting Swissness», which was conducted between December 2012 and November 2016 at the universities of Basel, Zurich and the Lucerne University of Applied Sciences and Arts and was funded by SNSF Sinergia. The thesis examines a collection of ca. 7600 tapes compiled by Fritz Dür between 1957 and 1967 for use by the Swiss short-wave radio service. In reaction to the country's political situation during the Second World War and in its immediate aftermath, this station assumed as its purpose to aid maintaining expatriate Swiss nationals' emotional bonds to the home community by providing information about the home nation. Complementing spoken-word radio segments, it was music which was chosen for the creation of a sense of national identity.

The thesis focuses on several case studies, while also providing the historical, cultural, and institutional context of the collection's establishment, tradition, and use. It hopes to address questions regarding the sensual construction of national identity. For this purpose, an anthropological approach to the establishment of cultural identity through music is combined with a musicological discussion of musical elements of «Swissness». It demonstrates how with its choice of music this station pursued the transmission of a sounding national identity and how by reiteration it achieved a certain establishment of this repertoire within the collective memory of its audience.

<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
1.1	Das SNF-Sinergia-Forschungsprojekt «Broadcasting Swissness»	2
1.2	Was die Dissertation will: Thesen und Ziele	4
1.3	Quellenlage und Forschungsstand	6
1.3.1	Zur Quellenlage	6
1.3.2	Zum Forschungsstand	7
1.4	Eine methodisch-theoretische Auslegeordnung	11
1.4.1	Mediale und soziale Aspekte des Mediums «Radio»	12
1.4.2	Sound Studies: Klänge im erweiterten Kontext	13
1.4.3	Vom kollektiven Gedächtnis zum kulturellen Erbe	14
1.4.4	«Swissness»: Mythos und Image einer Vorstellung	16
<b>2</b>	<b>Die historischen Voraussetzungen für die Tonbandsammlung</b>	<b>17</b>
2.1	Die «Geistige Landesverteidigung» als ideelles Substrat des KWDs	18
2.1.1	Betrachtungen aus der zeitlichen Distanz	20
2.1.2	Begriffsdefinition GLV bis 1940: Eine Annäherung	23
2.1.3	Bedeutungswandel in der Zeit des Kalten Kriegs: Ein Vergleich	26
2.2	Schlaglichter in das Lebensgefühl der Zeit	30
2.3	«Die Stimme der Schweiz» im Äther	37
2.3.1	Eigenschaften der Kurzwellentechnik	38
2.3.2	Die Geschichte des Kurzwellendienstes: Von den Anfängen bis 1967	39
<b>3</b>	<b>Die Tonbandsammlung von Fritz Dür</b>	<b>48</b>
3.1	Zur Person Fritz Dür	50
3.2	Zur Entstehung der «Sammlung Fritz Dür»	57
3.3	Das personelle und institutionelle Umfeld	62
3.4	Die Bedeutung der Musik beim Kurzwellendienst	65
3.4.1	Entwicklung und Verdichtung der Sendestrukturen in den Anfängen	66
3.4.2	Detaillierte Betrachtung einiger Sendepläne: Das Wort-Musik-Verhältnis	68
3.4.3	Die Gewichtung der verschiedenen Musikgenres über einige Jahre betrachtet	72
3.4.4	Die Interaktion mit der Hörerschaft	77
3.5	Korpusanalyse	81
3.5.1	Eine statistische Inhaltsbetrachtung der Sammlung	83
3.5.2	Zu den qualitativen Anforderungen an die Musik	86
3.5.3	Konkret genannte Musikstücke und Komponisten	92
<b>4</b>	<b>Fallstudien aus der «Sammlung Fritz Dür»</b>	<b>93</b>
4.1	Fallstudie #1 – Arthur Honegger: <i>Jour de Fête suisse</i>	95
4.1.1	Eine Biografie zwischen «Swissness» und «Francité»	97
4.1.2	Honeggers ambivalente Verbindung zum «Groupe des Six»	99
4.1.3	Einordnung von <i>Schwyzer Fäschttag</i> in das Œuvre von Arthur Honegger	101



4.1.4 «Komponieren heißt, eine Leiter aufstellen, ohne sie an eine Mauer anlehnen zu können.»: Einige Hinweise zu Honeggers kompositorischer Denk- und Arbeitsweise	106
4.1.5 Analyse des <i>Jour de Fête suisse</i>	108
4.1.6 Honeggers klangliche Vorstellung von der Schweiz	113
4.1.7 Ist das nun Schweizer Nationalmusik?	117
4.1.8 Ein Rückgriff auf das musikalische Gedächtnis	118
4.2 Fallstudie #2 – Jean Binet: <i>Petite Suite grisonne</i>	120
4.2.1 Der transregionale <Tonbauer>	120
4.2.2 Einordnung von <i>Petite Suite grisonne</i> ins Œuvre von Binet	122
4.2.3 Analyse der <i>Petite Suite grisonne</i>	122
4.2.4 Zur Quellenlage von Binets Vorlagen	126
4.2.5 Regional – Transregional – National – Transnational	129
4.3 Fallstudie #3 – Hans Moeckel: <i>Rhapsodie in Swiss-Dur</i>	130
4.3.1 Unterhaltungsmusik: Ein Problembegriff	130
4.3.2 Viele Namen – eine Mission! Ein chronologischer Überblick über die Orchester beim Schweizer Radio	136
4.3.3 Die Bedeutung der Unterhaltungsmusik am Radio anhand ausgewählter Zahlen	153
4.3.4 Cédric Dumont und Hans Moeckel: Lichtgestalten der gehobenen Unterhaltungsmusik	157
4.3.5 Einordnung von <i>Rhapsodie in Swiss-Dur</i> ins Œuvre von Moeckel	161
4.3.6 Analyse der <i>Rhapsodie in Swiss-Dur</i>	163
4.3.7 <Res severa verum gaudium>	166
4.4 Fallstudie #4 – Gustave Doret: <i>Fête des vigneron</i> s (1927) von Gustave Doret	171
4.4.1 Der <i>Ranz des Vaches</i> als Grundstein für ein komplexes Gefühlsgerüst	171
4.4.2 Kurzbiografie des Komponisten	177
4.4.3 Doret komponiert die <i>Fête des Vignerons</i>	177
4.4.4 Ein Sennenlied wird zum Erinnerungsort	180
4.5 Fallstudie #5 – G. Nino Ivgilia: <i>Schweizer Seen. Suite II</i>	181
4.5.1 Das Phantom G. Nino Ivgilia	182
4.5.2 Einige analytische Bemerkungen	184
4.5.3 Trotz Willkürlichkeit die gewünschten Assoziationen	186
4.6 Fallstudie #6 – Blasmusikkompositionen von Robert Blum und Armin Schibler	187
4.6.1 Blasmusik als Importprodukt: Von England über Deutschland in die Schweiz	188
4.6.2 Überlegungen zur <i>Ouverture über Schweizerische Volkslieder</i> von Robert Blum	192
4.6.3 Überlegungen zur <i>Fantasia Helvetica</i> von Armin Schibler	194
4.6.4 Alt trifft neu: Traditionelles Liedgut als Quelle moderner Blasmusik	197
4.7 Exkurs: Gibt es eine Schweizer Nationalmusik?	198

<b>5 Zusammenfassende Gedanken</b>	210
5.1 Rekapitulation I: Zentrale Begriffe in Bezug auf die ‹Sammlung Fritz Dür› gedeutet	211
5.1.1 Musik als Ort der Erinnerung	212
5.1.2 Die ‹Sammlung Fritz Dür› als immaterielles Kulturerbe?	214
5.1.3 Nationale Identität über die Kurzwellen	218
5.1.4 E-Musik, V-Musik und U-Musik: Sinn und Unsinn dieser Kategorien	221
5.2 Rekapitulation II: Swissness in der Musik und durch die Musik	226
5.3 Conclusio	228
5.3.1 ‹Broadcasted Swissness›	228
5.3.2 Digitalisierung und Inwertsetzung der ‹Sammlung Fritz Dür›	231
<b>6 Quellen- und Literaturverzeichnis</b>	235
6.1 Nicht publizierte Quellen (Archivmaterial)	235
6.2 Publiizierte Quellen	237
6.3 Lexikonartikel	238
6.4 Internetquellen	239
6.5 Literatur	241
6.6 Musikalische Quellen: Notenmaterial und Tonträger	250
<b>7 Interview-Transkripte</b>	251
7.1 Transkription des Interviews mit Christine Berner-Dür	251
7.2 Teil-Transkript des Interviews mit Christian Strickler	279
7.3 Teil-Transkript des Interviews mit Christine Burckhardt-Seebass	288
7.4 Teil-Transkript des Interviews mit Walter Fankhauser	292
<b>8 Anhänge</b>	294
8.1 Ausschnitt aus dem Personalbudget des Kurzwellendienstes für das Jahr 1957	294
8.2 Diskothek-Bericht, Vorschläge und Budget 1951	295
8.3 Foto des Kardex Lektriers im Radiostudio Bern	297
8.4 Verschiedene Unterlagen zum Aufbau und zur Organisation der Sonothek 1951–1958	298
8.5 Unterlagen zur Reorganisation der Sonothek von 1961	300
8.6 Wirkungszeiträume einiger Personen innerhalb der SRG	303
8.7 Vorschlag von Paul Borsinger für einen möglichen Sendeplan	304
8.8 Sendeplanung für Nordamerika vom 31.8.1941 bis zum 6.9.1941	305
<b>9 Analysen</b>	306
9.1 Arthur Honegger: <i>Fin de la Fête et Alpenglühn</i> aus ‹Jour de Fête suisse›	306
9.2 Jean Binet: <i>Sats e Chanzuns</i> aus ‹Petite Suite grisonne›	308
9.3 Hans Moeckel: <i>Rhapsodie in Swiss-Dur</i>	310
9.4 <i>Ranz des Vaches</i> : Ein melodischer Vergleich	312
9.5 Robert Blum: <i>Ouverture über Schweizerische Volkslieder</i>	316
9.6 Armin Schibler: <i>Fantasia helvetica</i>	318

<b>10 Dank</b>	320
<b>11 Lebenslauf</b>	321
11.1 Vorab publizierte Texte	322

## 1 Introduction

Der Begriff «Heimat» wird seit einigen Jahren in den unterschiedlichsten Disziplinen immer wieder neu diskutiert. Die Vokabel stammt aus dem Altdeutschen und bedeutete im Ursprung «Stammgebiet». Doch leben in der Neuzeit immer weniger Menschen in ihrem Stammgebiet. Grossräumiges Umziehen aus beruflichen und familiären Gründen (muss man Migration aus politischen Gründen dazuzählen?) ist seit einigen Jahrzehnten für die Menschen Normalität und damit gewinnt die Frage nach dem, was Heimat ist, aus den verschiedensten Blickwinkeln immer neue Nahrung.

Die Thematik um Heimat und was diese ausmachte war für den Schweizerischen Kurzwellendienst, den Radiosender für Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer sowie für die an der Schweizer Kultur und Politik interessierten Personen im Ausland, der 1938 seinen regelmässigen Betrieb aus der Sendeanlage im bernischen Schwarzenburg aufnahm, eine Grundsatzfrage. Das Rollenverständnis des Kurzwellendienstes (in dieser Abhandlung wird durchwegs dieser Name verwendet, da der Sender erst 1978 in Schweizer Radio International [SRI] umbenannt wurde, also erst nach dem hier massgeblichen Untersuchungszeitraum der 1950er und 1960er Jahre) war ein doppeltes:

«Auftrag und Ziel unserer Kurzwellensendungen, sind seither grundsätzlich unverändert geblieben: der Welt vom Leben, vom Denken, von der Arbeit, vom Wesen der Schweiz und der Schweizer zu berichten; um Verständnis für unsere Eigenart und für unseren Unabhängigkeitswillen zu werben. [...] Die geschichtliche und tatsächliche Existenzberechtigung der unabhängigen Schweiz in einer Welt der Riesenmächte und Machtblöcke festzuhalten und auf ihre Stellung und ihre vielfältigen, nicht zuletzt humanitären und vermittelnden «guten Dienste» hinzuweisen; denn gerade die «wirkliche, tatsächliche Freiheit» – das versuchen wir in unseren Sendungen immer wieder zum Ausdruck zu bringen – auferlegt uns auch eine besondere Verantwortung gegenüber der Umwelt. [...] «Die Kurzwellensendungen sollen» – so heisst es in der Konzession – «die Verbindungen zwischen den Auslandschweizern und der Heimat enger gestalten und die Geltung der Schweiz im Auslande fördern». [...] Wir wollen lediglich feststellen, dass beide Arten von Sendungen – die eigentlichen Sondersendungen für Auslandschweizer in den Landessprachen und die allgemeiner gehaltenen fremdsprachigen Sendungen – im Grunde beide im Dienste dieser Doppelaufgabe stehen: Denn durch die Pflege der Beziehungen mit den Auslandschweizern fördern wir – indirekt – auch die Geltung unserer Heimat im Ausland und durch die fremdsprachigen Sendungen, die sich ja auch an die Auslandschweizer – vor allem der zweiten und dritten Generation – richten, pflegen wir eben auch die

---

<sup>1</sup> Ineichen, W.: *Online-Kommentar im Blog «Was ist für Sie Heimat?»*. SRF 2 Kultur, 3.6.2015.  
<http://www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/was-ist-fuer-sie-heimat> (aufgerufen am 10.6.2015).

Verbindung zwischen unserem Land und jenem Teil der ‹Fünften Schweiz›, der oft unsere Landessprachen nicht mehr beherrscht.»<sup>2</sup>

Um das Ziel dieser Kulturwerbung, das Verständnis für die Schweizer Eigenart zu wecken oder eben schlicht die emotionale Verbindung mit den im Ausland lebenden Schweizerinnen und Schweizern enger zu knüpfen, dazu verwendet der Sender informative Sendungen, Nachrichten, Chroniken etc., aber auch Features, Diskussionen und andere Sendeformate. Dabei wurde über die Sprache – je nach Kontinent wurde die Hauptsprache der dort lebenden Menschen gesprochen, ein Service, der über die Jahre auch um weitere Sprachen ausgebaut wurde – eine Verbindung hergestellt. Viele Sendungen wurden aber auch auf Schweizerdeutsch gesendet, da die Radiomacher genau wussten, dass sie über das Emotionale der Heimatsprache die Hörerinnen und Hörer besonders berühren konnten. Ein weiterer Summand, der beim Ansprechen der Gefühlsebene, vielleicht sogar beim Fördern des Heimwehs in seinen verschiedensten, vielleicht gar pathologischen Ausprägungen eine wichtige Rolle spielte, war die Musik. Diese Dissertation will der emotiven Funktion von Musik in Bezug auf Vermittlung von heimatlichen Gefühlen nachgehen.

### **1.1 Das SNF-Sinergia-Forschungsprojekt ‹Broadcasting Swissness›**

Das Forschungsprojekt ‹Broadcasting Swissness – Musikalische Praktiken, institutionelle Kontexte und Rezeption von Volksmusik. Zur klingenden Konstruktion von Swissness im Radio› ist der Rahmen, in dem die vorliegende Dissertation entstanden ist. Das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Projekt war im Sinne der Sinergia-Richtlinien in drei sich ergänzende Unterprojekte aufgeteilt, die sich gegenseitig mit Forschungsdaten und Ergebnissen versorgten. Dabei übernahm das Subprojekt A, welches dem Departement Musik der Hochschule Luzern angegliedert war, mehrheitlich musikpraktische Untersuchungen; das Subprojekt B, welches dem Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich angegliedert war, mehrheitlich die Untersuchung der sozio-kulturellen, politischen und institutionsgeschichtlichen Verortung; und schliesslich das Subprojekt C, welches dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel angegliedert war, die Erforschung der Rezeption und Nutzung des Untersuchungsgegenstandes. Neben dem Austausch von Forschungsergebnissen war die

---

<sup>2</sup> A231.3-021. Entwurf zum Jahresbericht 1960/61, S. 2. (Hervorhebungen im Original, handschriftliche Ergänzungen und Korrekturen wurden einfach übernommen).

interdisziplinäre Vernetzung, bedingt durch die personelle Zusammensetzung, befruchtend für die methodische und analytische Arbeit. So flossen unter anderem Aspekte der Musikwissenschaft, der (Musik-)Ethnologie, Volkskunde und Kulturanthropologie in das Projekt ein. Ein reger Austausch auch mit externen Personen auf nationalen und internationalen Tagungen und Konferenzen garantierte einen produktiven Transfer der Forschungsergebnisse, brachte aber auch neue Inputs für die Forschenden.

Zentraler Untersuchungsgegenstand war eine Tonbandsammlung, die im Umfeld dieses Projekts als «Sammlung Fritz Dür» bezeichnet wurde. Dabei handelte es sich um ein Konvolut von rund 7600 Magnettonbändern, die von Fritz Dür im Zeitraum von 1957 bis etwa 1967 «gesammelt» wurden. Diese Bänder stellten, neben Schallplatten, den Fundus dar, aus dem sich die Radiomacherinnen und Radiomacher des Kurzwellendienstes für die Gestaltung ihrer Sendungen bedienten. Die auf den Tonbändern gespeicherte Musik wurde vom Sender als besonders schweizerisch angesehen, als ein Stück klingendes Schweiztum, oder im modernen Sprachgebrauch als akustische Swissness.

Ziel war es, Faktoren, die zur Konstruktion dieser akustischen Swissness beigetragen haben, interdisziplinär zu ergründen. Für das Fachgebiet der kulturwissenschaftlich-ethnografischen Disziplinen ist das Projekt besonders interessant, da sich in diesen erst seit wenigen Jahren Bestrebungen zur systematischen Erforschung der akustischen Dimension des Alltags abzeichnen. In der Musikwissenschaft ist der Diskurs um die Konstruktion von nationalen Identitäten besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einigermaßen weit fortgeschritten und erlebt immer wieder Phasen der Aktualität.

Die anfänglich für das Forschungsprojekt geplanten Arbeitspakete wurden mit der Zeit, bedingt durch die individuellen Profile der Forschenden, angepasst und zum Teil auch von einem Subprojekt auf ein anderes übertragen. So wurden nicht nur Synergieeffekte im inhaltlichen Austausch genutzt, sondern eben auch fachliche Kompetenzen gewinnbringend eingesetzt. Dadurch konnten die gewünschten Ziele wie die Erforschung und Rekonstruktion der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der «Sammlung Fritz Dür», ihr Weg zu kulturellem Erbgut der Schweiz sowie periphere Themenkreise wie Radiogeschichte oder die Funktion und Bedeutung von (Radio-)Archiven bearbeitet werden. Dazu wurden Interviews mit ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kurzwellendienstes, soweit dies noch möglich war, geführt und es wurden auch Personen aus dem direkten Umfeld von Fritz Dür

oder externe Experten befragt. Daneben organisierte jedes Teilprojekt mehrere transdisziplinäre Tagungen und Workshops, zu denen auch externe Referentinnen und Sprecher eingeladen wurden, die mit ihren Beiträgen die Forschenden auf ihrem Weg unterstützten und auch immer wieder zum Weiterdenken anregten.

Neben den diversen schriftlichen Publikationen in Form von Beiträgen in Fachzeitschriften der unterschiedlichen Disziplinen, Tagungsbänden, Zeitungsberichten oder Eigenpublikationen wurden von den Projektmitarbeitenden auch Ausstellungsbeiträge gestaltet, Konzerteinführungen gesprochen, Interviews mit Radio und Fernsehen gegeben oder auf andere Art die Ergebnisse aus dem Projekt vermittelt. Zudem beteiligte sich das Forschungsprojekt bei der Digitalisierung eines Teils der Tonbänder, indem es die dazugehörigen Metadaten vervollständigte und in eine Datenbank übertrug; dies, um zusammen mit den Projektpartnern (der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG SSR idée suisse, der Schweizer Nationalphonothek und Memoriav) die Verdauerung eines Teils der Musik zu garantieren, sie zu erhalten und in Wert zu setzen.

## **1.2 Was die Dissertation will: Thesen und Ziele<sup>3</sup>**

In seinen Anfängen sendete der Kurzwellendienst als Pausenzeichen das Volkslied *Lueget vo Berg und Tal* als Erkennungsmerkmal, damit er von der Hörerschaft gefunden wurde (vgl. dazu Kap. 2.3.1 oder Kap. 5.1.1). Die Bekanntheit des Lieds wurde genutzt, um sich eindeutig von den anderen Sendern zu unterscheiden, und dabei griffen die Radiomacher auf Erinnerungswissen der Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer zurück. Das Volkslied als auditives Ereignis diente dem Sender somit zur sinnlichen Konstruktion von Identität. Das Lied übernahm damit die Rolle eines Erinnerungsorts, eines *lieu de mémoire*, wie es beispielsweise der Historiker Pierre Nora für die französische *Marseillaise* beschrieben hatte.<sup>4</sup> Dabei ist «Ort» nicht zwingend geografisch zu verstehen, sondern durchaus auch im übertragenen Sinne. Ganz ähnlich, wie es der Schreiber des ganz zu Beginn dieses Kapitels zitierten Blogeintrages offenlässt, ob der grundsätzlich räumlich verstandene Begriff «Heimat» nicht auch in einem erweiterten Sinne gelesen werden kann. Davon ausgehend

---

<sup>3</sup> Teilergebnisse der vorliegenden Arbeit wurden in verschiedenen Aufsätzen vorab publiziert oder waren zum Zeitpunkt des Drucks zur Veröffentlichung eingereicht. Die entsprechenden Aufsätze sind dem Lebenslauf angefügt (vgl. Kap. 11.1, S. 320).

<sup>4</sup> Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.

fragt nun diese Abhandlung, wie Lieder und Musik zur Konstruktion und Vergewisserung von Identität beitragen können.

Bevor mit der Untersuchungsarbeit begonnen wurde, wurde angenommen, dass es sich bei der ‹Sammlung Fritz Dür› um eine reine Volksmusiksammlung handelte. Ein vertiefter Blick in die vorhandene Datenbank zeigte jedoch, dass das Konvolut komplexer und heterogener war und neben der Volksmusik auch Musikstücke und Lieder aus anderen musikalischen Genres vereinte. Ebenso war die kolportierte Entstehungs- und Verwendungsgeschichte lückenhaft und diffus. Aus diesem Desiderat entstanden die ersten Forschungsfragen an die Projektgruppe. Unter dem selbst gewählten Titel ‹Broadcasting Swissness› ging diese der Hauptfrage nach, welche historischen, soziokulturellen und institutionellen Faktoren bei der Genese, der Überlieferung und der Verwertung der Tonbandsammlung eine Rolle spielten.

Aus den vielfältigen Forschungsfragen destillierte ich für mich die Frage nach der klingenden Konstruktion von Swissness als hauptsächliche Leitfrage heraus. Einerseits kann eine solche Fragestellung nach Identitätskonstrukten aus kulturanthropologischer Sicht beantwortet werden und da sich dieses Fachgebiet gerade in neuerer Zeit vermehrt mit Fragen des Akustischen beschäftigt und akustische Manifestationen von Sozialität und Identität in den Fokus gerückt wurden, eröffneten sich aus diesem Blickwinkel spannende Inputs.<sup>5</sup> Andererseits bringt die Idee von Identitätskonstruktion durch Musik automatisch auch den Diskurs um Nationalmusik ins Spiel, auch wenn es sich dabei um ein musik-politisches Phänomen mehrheitlich des 19. Jahrhunderts handelt und sich der Forschungszeitraum dieser Untersuchung auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bezieht.

Aus diesen Gründen entschloss ich mich, eine Dissertation zu verfassen, die sich in der Schnittmenge von Kulturanthropologie und Musikwissenschaft befindet. Dabei sollten Ergebnisse der einen Disziplin die andere inspirieren und umgekehrt und so zusammen zur Klärung meiner Fragen hilfreich sein.

Die Hauptfrage danach, wie über das Radio Swissness klingend konstruiert wurde, soll anhand von drei Teilaspekten geklärt werden: 1. soll über die Rekonstruktion der Geschichte

---

<sup>5</sup> Exemplarisch genannt werden kann etwa das Department für Medien und Kommunikation der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg (D), wo für die Arbeit mit auditiven Medien forschungssystematische, theoretische und methodische Grundlagen erarbeitet werden und Fragen zur Radioästhetik und Rezeption von akustischen Kunstformen und Fragen zu Audiomedien im interkulturellen Vergleich untersucht werden.



des Schweizerischen Kurzwellendienstes ein medienhistorischer Beitrag zur Schweizer Radiogeschichte geschrieben werden. Dabei liegt der Fokus auf den 1950er und 1960er Jahren, dem Zeitraum, in dem die «Sammlung Fritz Dür» entstand. 2. soll ein Beitrag zur Diskussion über Identitätsstiftung mittels Musik entstehen und damit die kulturanthropologische Komponente miteinbeziehen. 3. soll, auch mit Fokus auf die 1950er und 1960er Jahre, aus musikwissenschaftlicher Sicht ein Beitrag entstehen, der nach Elementen von Swissness in der Musik fragt. Dabei spielen auch Aspekte aus der Definition von Volksmusik, Unterhaltungsmusik und Ernster Musik eine Rolle.

### **1.3 Quellenlage und Forschungsstand**

#### **1.3.1 Quellenlage**

Grundlage für die Forschungsarbeit bildete die bereits erwähnte «Sammlung Fritz Dür», die dem Forschungsteam in Form einer Datenbank mit allen relevanten Angaben zur Verfügung stand. Nach erfolgter Digitalisierung waren rund 900 Musikstücke daraus auch als Tondateien verfügbar und ermöglichten so auch eine realakustische Beschäftigung mit den Stücken. Daneben waren vor allem die Aktenbestände der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), hauptsächlich die bei der Generaldirektion in Bern, hilfreich, aber auch ergänzende Einblicke in die Bestände der Archive der SRG-Regionalstudios. Des Weiteren wurden hilfreiche Archivalien auch im Historischen Archiv und der Bibliothek der PTT in Köniz gefunden, welches zusammen mit dem Museum für Kommunikation in Bern von der Schweizerischen Stiftung für die Geschichte der Post und Telekommunikation getragen wird. Zustand und Erschliessung dieser Sammlungen sind sehr unterschiedlich, da es in Folge früherer Verluste und Vernichtungsaktionen (ein historisches Bewusstsein war damals nicht vorhanden und der Sender produzierte für den Moment) grosse Lücken gibt. Betreffend des Kurzwellendienstes ist der Zustand der Aktenlage bei der SRG besonders uneinheitlich, denn gesammelt wurde rein zufällig und eine gründliche, systematische Archivierung fand bislang nicht statt. Gerade ein nicht systematisch geordneter und dokumentierter Bestand birgt einige Gefahren. So muss beispielsweise bei den im Archiv der SRG noch erhaltenen Hörerbriefen nach der Repräsentanz gefragt werden. Da diese teilweise von Schreibkräften zusammengetragen wurden und heute von dieser Hörerpost nur noch diese Abschriften vorhanden sind, stellt sich die Frage, ob diese gefiltert wurden und so nur die wohlwollend «günstigen» vorliegen und die kritischen vernichtet wurden.

Für die analytische musikwissenschaftliche Arbeit bildeten neben den Tonmaterialien natürlich die Partituren die Hauptgrundlage der Untersuchung. In der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich finden sich gut geordnet und dokumentiert die für diese Arbeit relevanten Nachlässe von Cédric Dumont, Hans Moeckel, Walter Lang und Robert Blum; und im Archiv der Paul Sacher Stiftung in Basel auch der Nachlass von Armin Schibler. Für weitere Fallstudien musste auf Stimmenmaterial aus dem Fundus des Orchesters Reto Parolari, Winterthur, zurückgegriffen werden.

### **1.3.2 Forschungsstand**

Eine umfassende Literaturdiskussion soll an dieser Stelle nicht geführt werden und ist natürlich auch nicht möglich. Trotzdem sollen zu den wichtigsten Forschungsthemen einige bibliografische Angaben gemacht und in einigen Sätzen diskutiert werden, dabei werden Titel und Autoren nur in Kurzangabe verwendet. Die ausführlichen Angaben erfolgen an entsprechender Stelle im Text oder finden sich im Literaturverzeichnis.

#### Zur Radiogeschichte und zum Radiodiskurs

Das akustische Medium Radio scheint neben dem visuellen Medium Fernsehen als Thematik zu verschwinden. Für Deutschland gibt es gerade bezüglich des Radios als Propagandainstrument in der Zeit des Nationalsozialismus einige Untersuchungen; bezogen auf die Schweiz klaffen in allen Aspekten des Radiodiskurses Lücken. Die Bedeutung des Radios für die Gesellschaft, ausgerichtet auf Deutschland, aber in grossen Zügen auch für die Schweiz gültig, beschreibt Manfred Jenke (Jenke 2002) in seinem Buchbeitrag *Radiodiskurs in den 50er Jahren*. Den bislang ausführlichsten Beitrag zur Schweizer Radiogeschichte verfassten Kurt Stadelmann und Thomas Hengartner (Stadelmann/Hengartner 1997) mit ihrem Buch zu 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte. Sie beleuchten darin die Geschichte, die verschiedenen Komponenten des Mediums, wie etwa das Technische, behandeln aber auch den nicht zu unterschätzenden Einfluss, den dieses auf soziale Strukturen, beispielsweise innerhalb der Familien, hatte. In drei Textbänden und einem zusätzlichen Bildband wurden Texte zur Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft von Theo Mäusli und Andreas Steigmeier (Mäusli/Steigmeier 2006 & 2012) sowie von Markus T. Drack und Theres Egger (Drack/Egger 2000) herausgegeben. Darin werden neben der historisch-chronologischen Darstellung auch Fragen nach dem Leistungsauftrag und nach der eigenen Interpretation als

Sender im Laufe der Jahre angesprochen. Das Sondermedium des Kurzwellenradios findet sich in der ganzen Literatur meist nur als Randbemerkung. Die einzige ausführliche Abhandlung stammt von Gerd Padel (Padel 1985), der selbst Direktor des Kurzwellendienstes war.

#### Zur Unterhaltungsmusik

Die in der Musikwissenschaft nur stiefmütterlich behandelte Unterhaltungsmusik wird in der Dissertation von Hansgeorg Mühe (Mühe 1996) in einem geschichtlichen Abriss dargestellt, dabei geht er auch auf den vielschichtigen sowie vieldeutig komplexen Begriff ein und versucht eine Begriffsklärung. Ähnlich geht auch Andreas A. Wernsing (Wernsing 1995) vor, der nach Erklärungsmustern für die Kategorisierung von Musik sucht. Margaret Engeler (Engeler 1993) bezieht sich in ihrer Publikation auf die Unterhaltungsmusik in der Schweiz und beleuchtet sozio-historische Elemente, aber auch musikethnologische. Abschliessend stellt sie fest, dass eine vertiefte musikwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Musikgenre leider noch fehlt. Aus dieser Disziplin findet sich beispielsweise ein Text von Carl Dahlhaus (Dahlhaus 2005), der dafür plädiert, dass die Differenz zwischen E- und U-Musik nur eine Gattungsdifferenz ist und nichts mit der kompositorischen Qualität zu tun hat. Doch auch sein Appell zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Unterhaltungsmusik verhallte bis jetzt im Nichts.

#### Zur Schweizer Volksmusik

Ganz anders verhält es sich mit der Volksmusik, die im Zuge des derzeitigen Booms doch einiges an Beachtung auch aus wissenschaftlicher Sicht erhalten hat. Einen ausführlichen historischen Überblick der Volksmusik in der Schweiz verschaffte sich Dieter Ringli (Ringli 2006). Helmut Krones (Krones 2006) tat dies in kurzer Form für den gesamten Alpenraum und flocht dabei auch die Beziehungen zur und die Überschneidungen mit der Kunstmusik ein.

#### Zu nationaler Identität, zur musikalischen Nationalität und zur Nationalmusik

Die Literatur zu Identität(en) ist besonders vielfältig, je nachdem, welchen Aspekt dieses vielschichtigen und vielseitigen Konzepts man deuten möchte. Für die Beschäftigung mit der hier zum Zuge kommenden nationalen Identität gelten nach wie vor die Arbeiten von

Benedict Anderson (Anderson 1983) und Eric Hobsbawm (Hobsbawm 1992). Dabei strahlte die Publikation von Anderson über sein Konzept der «Imagined Communities» aus dem Soziologisch-Politischen weit hinaus in andere Disziplinen. Er zeigt dabei auf, dass die als Nation empfundenen Gemeinschaften nicht wie oft angenommen schon ewig bestehen, sondern Erfindungen oder eben gedachte Gemeinschaften neuerer Zeit sind. Im ähnlichen Sinne sieht das auch Hobsbawm, der mit dem Konzept der «erfundenen Traditionen» ebenfalls die historische Fiktion infrage stellt, die suggeriert, dass Nationen als Gemeinschaften schon ewig Teil der Geschichte waren. Dieses und weitere Konzepte hat Ruth Wodak (Wodak 1998) in ihrer Publikation zusammengestellt. Sie zeigt in der Einleitung auf, dass noch keine Einigkeit darüber herrscht, wann von einer Nation gesprochen werden kann, da sich zu jeder begrifflichen Bestimmung von Nation immer auch Ausnahmen finden lassen.

Zur musikalischen Nationalität oder eben zur Nationalmusik, zumeist auf die Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts gerichtet, gibt es doch einiges an Literatur. Neben vielen Aufsätzen in diversen Publikationen finden sich in den Sammelpublikationen von Helmut Loos und Stefan Keym (Loos/Keym 2004) Texte, die sowohl kompositorische als auch soziokulturelle Aspekte der Thematik beschreiben. Gleichsam als Fortsetzung präsentieren sich dann die drei Kongressbände von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Altenburg/Bayreuther 2012), die in ihrer Interdisziplinarität ein breites Spektrum der Thematik umfassen.

#### Zur Geistigen Landesverteidigung

Zum sozio-politischen Konzept der Geistigen Landesverteidigung lassen sich viele zeitgenössische Texte finden, die diese erklären, beschreiben und rechtfertigen, so etwa Werner Stocker (Stocker 1939) in seinem Plädoyer, in dem er diese anhand der politischen Entwicklungen rechtfertigt. Neueren Datums, und damit im historischen Rückblick reflektierter, ist das Buch von Oskar Felix Fritschi (Fritschi 1972), das vor allem die Bedeutung und die Auswirkungen der Geistigen Landesverteidigung für das Militär während des Zweiten Weltkriegs aufzeigt. Einen musikalischen Aspekt bringt Theo Mäusli (Mäusli 1995) in die Thematik ein, der die Beeinflussung der geistigen Krisenbewältigungsstrategie durch den Jazz aufzeigt.

### Zu Archiven und kollektivem Gedächtnis

Eckhardt G. Franz (Franz 2010) liefert in seinem Buch nicht nur praktische Hilfen für den Umgang mit Archiven und Archivbehörden, sondern geht dem Speicherort auch historisch auf den Grund. Ebenfalls von methodologischem Nutzen ist Silke Götttschs (Götttsch 2001) Beitrag zum Umgang mit den gefundenen Quellen. Wolfgang Ernst (Ernst 2002) macht in seinem ebenfalls grundlegenden Buch zur Arbeit mit und in Archiven darauf aufmerksam, dass die Wirklichkeit, die man aus Archivalien konstruiert, ein Modell, eine Vorstellung ist, und er weist auf die Gefahr hin, dass die archivalischen Lücken durch Imagination gefüllt werden, was zu einer Verfälschung führen könnte. Ebenfalls methodisch hilfreich ist der Sammelband von Ruth-Elisabeth Mohrmann (Mohrmann 2013), in dem sie den Umgang speziell mit Audioarchiven beschreibt. Den besonderen Wert, den Archive für das Gedächtnis eines Kollektivs (einer sozialen Gruppe wie einer Nation) haben, schildern in verschiedenen Publikationen Jan Assmann und Tonio Hölscher (Assmann/Hölscher 1988). Dabei referieren sie nicht nur die Funktion und Auswirkungen von Archiven und unterscheiden zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis, sondern zeigen auch auf, was diese zur kulturellen Identität beitragen können.

### Zu Cultural Property und Cultural Heritage

Im erläuternden Bericht zur UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes, welche 2003 mit dem Bestreben nach Bewahrung und Revitalisierung von erhaltenswerter Kultur unterzeichnet wurde, wird nicht genau definiert, was Volksmusik genau ist, und doch wird sie als schützenswert bezeichnet.<sup>6</sup> Somit wird Volksmusik (Brauchtum und Ähnliches ist ebenfalls erwähnt) zu immateriellem Kulturgut oder eben zu Cultural Heritage erhoben. Zur Forschung zum Umgang damit und zu deren Bedeutung gibt es in neuerer Zeit einige Beiträge. Markus Tauschek (Tauschek 2013) publizierte ein Buch, das wohl schnell zu einem Grundlagenwerk der Thematik werden dürfte. Er geht darin nicht nur auf die Geschichte des Kulturgüterschutzes ein, sondern fragt auch, wem denn Kultur eigentlich gehört, und er zeichnet Möglichkeiten der noch jungen Forschungsthematik auf.

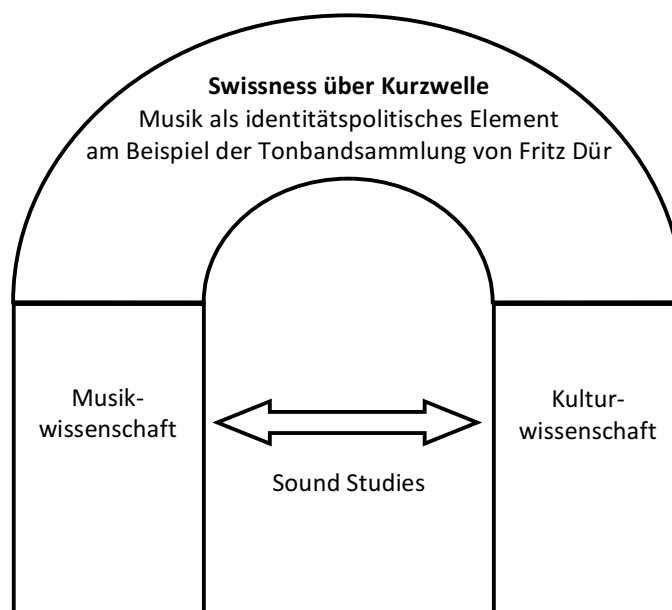
---

<sup>6</sup> Eidgenössisches Departement des Innern: *Ratifikation der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes. Erläuternder Bericht*. Bern 2006.  
[https://www.admin.ch/ch/d/gg/pc/documents/1403/Bericht\\_d.pdf](https://www.admin.ch/ch/d/gg/pc/documents/1403/Bericht_d.pdf) (aufgerufen am 14.5.2015).

Im Vorfeld des Sinergia-Projekts veröffentlichten Johannes Müske, Post-Doc im Zürcher Teilprojekt, und Rudolf Müller (Müller/Müske 2013), Mitarbeiter bei Memoriav, einen Buchbeitrag, in dem die Digitalisierung und damit Inwertsetzung von Audiomaterial und die Arbeit damit thematisiert sind.

#### 1.4 Eine methodisch-theoretische Auslegeordnung

Da es sich beim Forschungsprojekt «Broadcasting Swissness» um ein interdisziplinäres Projekt handelte und die Mitarbeitenden aus unterschiedlichen Disziplinen stammten, flossen in die Diskussionen die unterschiedlichsten Theorienansätze und Untersuchungsmethoden aus den Bereichen der Musikwissenschaft, der Musikethnologie und der Kulturanthropologie ein. Auf deren umfassende Präsentation und Erörterung soll an dieser Stelle verzichtet werden. Ein paar wenige Gedanken zur Methodik und dann zu einigen grundlegenden theoretischen Konzepten sollen genügen. Im zusammenfassenden Kapitel der Rekapitulation werden dann die Erkenntnisse aus den Fallstudien mit theoretischen Ansätzen nochmals überlagert und es wird geprüft, wo es Kongruenzen und Inkongruenzen gibt.



(Abb. 1: Die Dissertation als Brückenbogen über den Säulen zweier akademischer Disziplinen.)

Wie oben bereits erwähnt, bewegt sich diese Dissertation in der Schnittmenge der beiden Disziplinen Musikwissenschaft und Kulturanthropologie, wodurch ein öffnender Blick über die Grenzen der Fächer gewonnen wurde, sich jedoch auch Unsicherheiten hinsichtlich einer Positionierung einstellte. Der schlussendlich gewählte Weg versucht, auf den Pfeilerfundamenten der beiden Fachrichtungen einen verbindenden Brückenbogen zu schlagen.

Von den methodischen Arbeitstechniken her vereint die Dissertation somit inhaltsanalytische Untersuchungen von Archivmaterialien (Dokumenten aus dem Radioarchiv, Radiozeitschriften), Radiosendungen, aber auch von Interviews mit Ergebnissen aus qualitativen und quantitativen Auswertungsverfahren, wobei die quantitativen Vorgehensweisen nicht als «Rückfall in die Zeit der geringen Methodenreflexion» zu werten sind, sondern als analytisches Mittel zum Zweck.<sup>7</sup> Diese kamen beispielsweise bei der Auswertung von Sendeplänen zum Tragen (vgl. Kap. 3.4), wo es darum ging, aufgrund der zeitlichen Gewichtung eine Bedeutung der Musik für den Sender herzuleiten.

#### **1.4.1 Mediale und soziale Aspekte des Mediums Radio**

Die Flüchtigkeit des Mediums Radio in seinen Anfängen (von den heute üblichen Möglichkeiten des Streamings, von Podcasts und anderen Formen des zeitversetzten Hörens wird hier nicht gesprochen) führte – und dies trifft auf den Kurzwellendienst, da er nur zu bestimmten Zeiten sendete, ganz besonders zu – zu Zweckgemeinschaften. Damit sind einerseits die direkt um ein Radio versammelten Hörerinnen und Hörer gemeint, andererseits aber auch die nicht direkt miteinander verbundenen Hörerinnen und Hörer, die dadurch zu einer «Imagined Community» wurden, wie sie Benedict Anderson beschrieben hat.<sup>8</sup> Die nur zeitweise ausgestrahlten Sendungen führten ebenfalls zu einer Synchronisation dieser Gemeinschaften. Das Auftreten des Massenmediums Radio bedeutete für die gesellschaftliche Kommunikation eine Zäsur «und brachte eine neue Qualität der Verflechtung von Technik und Gesellschaft»<sup>9</sup>. Trotz der Vielschichtigkeit des Mediums Radio wird in medienwissenschaftlichen Analysen vor allem auf die kognitive Ebene eingegangen, sodass hauptsächlich Fragen zu Programmstrukturen, Themenwahl und -umsetzung, also journalistische Inhalte beantwortet wurden. Dabei spielte auch die Frage nach der erfolgreichen Informationsübermittlung eine grundlegende Rolle. In diesem Diskurs wird immer wieder auf das Encoding-Decoding-Modell von Stuart Hall verwiesen.<sup>10</sup> Dieses richtet

---

<sup>7</sup> Brednich, Rolf Wilhelm: *Quellen und Methoden*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag <sup>3</sup>2001, S. 77–100, S. 79.

<sup>8</sup> Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M. et al: Campus Verlag <sup>2</sup>1996.

<sup>9</sup> Schade, Edzard: *Radio. Ein vielschichtiges Instrument für Massenkonsum*. In: Jakob Tanner et al. (Hg.): *Geschichte der Konsumgesellschaft*. Zürich: Chronos 1997, S. 237–255, S. 245.

<sup>10</sup> Vgl. etwa: Kovisto, Juha und Andreas Merckens (Hg.): *Reflexionen über das Kodieren/Dekodieren-Modell. Ein Interview mit Stuart Hall*. In: Stuart Hall. *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4. Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 81–107, passim.

sich gegen die Vorstellung einer Bewegung, die nur in eine Richtung geht: Der Sender fabriziert die Botschaft und der Empfänger empfängt sie. Hall mahnt auch, dass nicht jede Kommunikation eine gelungene sei und dass die einzig mögliche Störung diejenige wäre, dass der Empfänger nicht in der Lage ist, die Botschaft zu verstehen. Hall verweist auch darauf, dass eine Botschaft multireferenziell und mehrdeutig ist und daher auch missverstanden werden kann. Aufgrund dieser Prämisse darf das Medium Radio nicht als Einbahnstrasse gesehen werden, sodass sowohl der Sender als Produzent als auch der Hörer als Rezipient gesehen werden muss. Beide stehen immer im gegenseitigen Wechsel. Dies erkannte der Kurzwellendienst früh und begann schon in seinen Anfängen mit einer eigentlichen Rezeptionsforschung. Die Hörerpost, die unter anderem Aufschluss über die Sendequalität gab, war für die technische Entwicklung des Senders von grosser Bedeutung.

«Die Bedeutung der Medien liegt nicht in ihrer technischen bzw. medialen Verfasstheit, sondern in ihrem Gebrauch, in ihrer sozialen Anwendung in spezifischen gesellschaftlichen Kontexten.»<sup>11</sup>

Lothar Miklos zielte mit seiner Aussage zwar auf alle medialen Formen, diese ist hier aber fast schon methodisch-theoretischer Leitgedanke, da der Miteinbezug der sozialen Komponente in der Untersuchung des Kurzwellendienstes in allen Bereichen wichtig war.

#### **1.4.2 Sound Studies: Klänge im erweiterten Kontext**

In den letzten gut 20 Jahren hat sich die forschende Beschäftigung mit der klingenden Umwelt als eigenes Forschungsgebiet etabliert. Der Kanadier R. Murray Schafer legte in den 1960/70er Jahren mit dem *World Soundscape Project* erste Grundlagen für eine Beschäftigung mit der sinnlichen Dimension der Alltagswelt aus musikwissenschaftlicher Perspektive.<sup>12</sup> Es wurde erkannt, dass nicht nur Musik per se, sondern eben auch Klänge des Alltags (Geräusche, Tierlaute, Signalklänge etc.) als Objekte der Wahrnehmung untersucht werden können. Hören wurde dadurch als ganzheitliches Phänomen und immer auch in Bezug auf eine persönliche Erfahrung neu bewertet:

«Hören basiert nicht nur auf dem Hörsinn und der Erfassung physikalisch-akustischer Reize, sondern auch auf Hörerfahrungen, die sich Menschen im Verlaufe ihres Lebens aneignen und durch die Umwelt

---

<sup>11</sup> Mikos, Lothar: *Medienhandeln im Alltag – Alltagshandeln mit Medienbezug*. In: Uwe Hasebrink et al. (Hg.): *Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen. Rezeptionsforschung*, Bd. 1. München: Verlag Reinhard Fischer 2004, S. 21–40, S. 21.

<sup>12</sup> Vergl.: Schafer, R. Murray: *Schule des Hörens. Notizen, Diskussionsbeiträge, Übungsbeispiele, Aufgaben*. Wien: Universal Edition 1972. Oder: Ders.: *The tuning of the world*. New York: Knopf 1977.



sozialisiert sind. Beim Hören werden akustische Reize physikalisch erfasst, gemäß unseren Hörerfahrungen eingeordnet und (neu) gedeutet.»<sup>13</sup>

Die gesellschaftliche Rolle von Klängen, in dieser Abhandlung dann doch wieder musikalische Klänge, und ihre sinnstiftende Dimension innerhalb von historischen Kontexten sind der Hauptansatzpunkt dieser Untersuchung.

Sabine Sanio zeigt in ihrem Text Verschränkungsmöglichkeiten der beiden Disziplinen Kultur- und Musikwissenschaft auf:

«Auch in den Musikwissenschaften hat man viele Impulse der Cultural Studies aufgenommen. Trotz aller Unterschiede zwischen dem historischen Denken der Geisteswissenschaften mit ihrem hermeneutischen Ansatz und den eher gegenwartsbezogenen Konzepten und diskurstheoretischen Methoden der Cultural Studies existieren beide Ansätze inzwischen weitgehend unabhängig voneinander, auch die Kooperation zwischen ihnen hat sich als unproblematisch erwiesen. Gerade die Systematische Musikwissenschaft, vor allem aber Musiksoziologie und Musikethnologie, haben in den letzten zehn, fünfzehn Jahren die Impulse und Anregungen der Cultural Studies genutzt, um die Erforschung der musikalischen und klanglichen Alltagskultur unterschiedlichster Gesellschaften und Epochen weiterzuführen.»<sup>14</sup>

Sie betont, dass sich die (systematische) Musikwissenschaft durch Impulse der *Cultural Studies* erweitern, sich vermehrt der auditiven Kultur widmen solle und aus diesem Bündnis das Konzept der *Sound Studies* die logische Fortsetzung darstellt.<sup>15</sup> Dadurch kommen verstärkt auch Aspekte kultur-, medien- und sozialwissenschaftlicher Ansätze zum Einsatz, welche die Sichtweise erweitern und abrunden.

### 1.4.3 Vom kollektiven Gedächtnis zum kulturellen Erbe

Den Begriff «kollektives Gedächtnis» prägte der französische Soziologe Maurice Halbwachs (Halbwachs 1950). Er zeigte auf, dass Gedächtnis ein soziales Phänomen ist, Geschichte immer sozial konstruiert wird und diese Geschichtskonstruktion wiederum immer nur aus ihren gegenwärtigen Funktionen heraus zu verstehen ist. Ein entscheidendes Charakteristikum des kollektiven Gedächtnisses ist dabei Selektivität. Aus allen Erlebnissen einer Gemeinschaft werden besonders bedeutende herausgefiltert und in der Erinnerung weitergetragen. Ein Beispiel für ein solches Ereignis sind die Terroranschläge auf die Türme des World Trade Centers am 11. September 2001 in New York. Dieses Ereignis führte gleich in

---

<sup>13</sup> Oehme-Jüngling, Karoline: *Auditive Feldforschung*. In: Christine Bischoff et al. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt 2014, S. 351–366, S. 352.

<sup>14</sup> Sanio, Sabine: *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*. In: *Kunsttexte.de* (4/2010), S. 1. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf> (aufgerufen 25.8.2015).

<sup>15</sup> Ebd.

unterschiedlichen Radien zu Kollektivbildung: 1. Wir = Die Bewohner der Stadt New York, 2. Wir = Die Vereinigten Staaten von Amerika, 3. Wir = Die Industrieländer der westlichen Welt. Der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann (Assmann 1992) unterschied auf dieser Basis ein kommunikatives und ein kulturelles Gedächtnis. Dabei bezieht sich das kommunikative Gedächtnis auf mündlich tradiertes Wissen und auf einen Zeitraum von etwa drei Generationen, bis sich die Erinnerung quasi verflüchtigt. Das kulturelle Gedächtnis hingegen ist nicht an Personen gebunden, sondern tradiert sich über Schriftstücke und Gegenstände, die über entsprechende Speichermedien identitätsstiftende Wissensbestände einer sozialen Gruppe sichern:

«Das kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht. Die Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses zeichnen sich aus durch eine Art identifikatorische Besetztheit im positiven (das sind wir) oder im negativen Sinne (das ist unser Gegenteil).»<sup>16</sup>

Kulturelles Gedächtnis ist demnach ein Sammelbegriff für alles Wissen, das im Interaktionsrahmen einer Gesellschaft deren Handeln steuert und von Generation zu Generation weitergegeben wird, wobei dieses Wissen in Speichermedien wie Archiven und Museen gelagert wird und überdauert. Verstanden wird das kollektive Gedächtnis als Rahmen einer Gruppe, denn es bildet die Basis für gruppenspezifisches Verhalten und es ermöglicht dem Individuum, sich Gemeinsamkeiten vorzustellen. Mit Blick auf die kulturelle Vergangenheit nimmt es Bezug auf die gegenwärtigen kulturellen und sozialen Verhältnisse, wirkt individuell auf eine Gruppe und tradiert ihr gemeinsames Wissen.

Als Kulturerbe (oder auch Kulturgut), ob materiell oder immateriell, werden Güter und neuerdings auch Tätigkeiten (Handwerkstechniken etc.) oder mündliche Überlieferungen (z. B.: Volkslieder) bezeichnet, die als schützenswert eingestuft werden. Dieses «Cultural Heritage» trägt ebenso wie die Objekte des kulturellen Gedächtnisses zur Identifikation einer sozialen Gruppe bei:

«Wie das kulturelle Gedächtnis, so ist auch Kulturerbe identitätskonkret, indem es sich auf Identitätsentwürfe spezifischer sozialer Gruppen bezieht – von Nationalstaaten bis hin zu kleineren Einheiten.»<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Assmann, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1988, S. 9–22, S. 13.

<sup>17</sup> Tauschek, Markus: *Kulturerbe. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2013, S. 77.

Kulturerbe konstruiert und wählt aus, es wertet und selektioniert nach Kriterien, die für die Gruppe verbindlich sind oder noch werden.

#### **1.4.4 «Swissness»: Mythos und Image einer Vorstellung**

Der pseudoanglizistische Neologismus Swissness, der Ende der 1990er Jahre in der Schweiz vor allem im Bereich des Tourismus aufkam, subsumiert die werbetechnischen Strategien der Schweiz und versucht, die positiv konnotierten und gemeinhin als schweizerisch postulierten Attribute wie technische Präzision, Zuverlässigkeit, politische Stabilität, Exaktheit und Sauberkeit in diesem einen Begriff zusammenzufassen und als typisch für die Nation insbesondere im Ausland zu vermarkten. Offenbar steckt hinter dem Begriff ein Image, das aus werbetechnischen Gründen als schützenswert betrachtet wird. Dies zeigt auch ein 2014 vom Eidgenössischen Institut für Geistiges Eigentum lanciertes Gesetzgebungsprojekt, das die «Marke Schweiz» – als Garant für zuverlässige und qualitativ hochwertige Produkte und Dienstleistungen – sichern möchte.<sup>18</sup> Dass aber nicht nur die Wirtschaft Interesse an der Swissness hat – an der Universität St. Gallen (Feige 2013) entstand beispielsweise eine Untersuchung, deren zentrale Frage es war, zu ergründen, inwieweit sich das Image der Schweiz in den letzten Jahren verändert hat und wie Schweizer Produkte und Dienstleistungen wahrgenommen wurden – zeigt sich darin, dass sich in jüngerer Zeit verschiedene Disziplinen mit dem Mythos Swissness beschäftigen. Im weiteren Umfeld der Kulturanthropologie erschienen in den letzten Jahren diverse Publikationen, die sich der Thematik aus verschiedenen Blickwinkeln annäherten. Pellin und Ryter (Pellin/Ryter 2004) sammelten Beiträge aus verschiedenen wissenschaftlichen Fachrichtungen und beleuchten dadurch interdisziplinär das Symbol des Schweizerkreuzes über die Verwendung als politisches Emblem der Eidgenossenschaft hinaus. Der Volkskundler Ueli Gyr (Gyr 2009) verfasste einen Artikel, der eine aktuelle Vorstellung des Konzepts Swissness anhand des Symbols des Schweizerkreuzes als trendiges Sinnbild beschreibt. Analog zu den *lieux de mémoire* von Nora sammelte Georg Kreis (Kreis 2010) Schweizer Erinnerungsorte und erstellte ein ausgewähltes Inventar, das deren Geschichte und Funktionsweise präsentiert. Eine weitere Komponente, nämlich eine Quasi-Aussensicht, bringt Anne Herrmann (Herrmann 2014) ein, die in ihrer Publikation zeigt, mit welchen Klischees eine in den USA

---

<sup>18</sup> Institut für Geistiges Eigentum: *Gesetzgebungsprojekt «Swissness». Hintergrund, Ziel und Inhalt.* [https://www.ige.ch/fileadmin/user\\_upload/Juristische\\_Infos/d/Gesetzgebungsprojekt\\_Swissness\\_Hintergrund.pdf](https://www.ige.ch/fileadmin/user_upload/Juristische_Infos/d/Gesetzgebungsprojekt_Swissness_Hintergrund.pdf) (aufgerufen am 29.1.2014).

lebende Schweizerin konfrontiert werden kann. Dies nur, um einige der neuesten Veröffentlichungen zu dieser Begrifflichkeit zu nennen.

Hinter dem modernen Begriff Swissness verstecken sich jedoch Bedeutungen, die bereits die Einwohner der Schweiz und die eidgenössische Regierung in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg kannten. Die damals verwendete Vokabel «Schweiztum» umfasste jedoch ganz ähnliche Inhalte wie der moderne Begriff und sie behielt ihren Wert bis weit in die Zeit des Kalten Kriegs. Im Wissen um diese Nomenklatur und im Wissen darum, dass es sich bei Swissness um ein begrifflich offenes Gefäss handelt, das ständig mit neuen Bedeutungen gefüllt wird, wählte die Forschergruppe den modernen Ausdruck.

## **2 Die historischen Voraussetzungen für die Entstehung der Tonbandsammlung**

Es dürfte mehr als klar sein, dass der Kurzwellendienst, die Wirkungsstätte von Fritz Dür, und somit auch die Tonbandsammlung nicht im leeren Raum entstanden. Es gibt sowohl für den Sender als auch für die Musik auf den Tonbändern historische, gesellschaftliche und institutionelle Hintergründe, die zu ihrem Werden, zu ihrer Ausrichtung und zu ihrem Inhalt beigetragen haben. Diese Hintergründe sollen in diesem ersten Kapitel nachgezeichnet werden. Als Erstes folgt eine Beschreibung des Begriffs «Geistige Landesverteidigung». Dies scheint mir wichtig, da dieses politisch-ideologische Phänomen bestimmend für die Entstehung des Kurzwellendienstes war und weil ihr Geist, der sich über die Jahre gewandelt hatte, prägend für die Tätigkeit der Mitarbeitenden des Senders bei der Programmgestaltung und bei der Musikauswahl war. Als Zweites folgt ein ausführlicher Abschnitt, der die gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit aufzeichnen möchte. Darin sollen wichtige nationale und internationale Ereignisse mit politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Auswirkungen erwähnt werden, welche auch zum Verständnis der Epoche beitragen. Als Drittes schliesst eine ausführliche Geschichte des Kurzwellendienstes dieses Kapitel ab. Diese scheint mir aus zweierlei Gründen wichtig: Zum einen gibt es keine Publikation, die sich ausführlich mit diesem Radiosender beschäftigt, sondern nur ältere, kleine Schriftstücke, historische Fragmente aus dem Radioarchiv oder Nebenbemerkungen in Abhandlungen, die die ganze Geschichte der SRG beleuchten. Eine gründlichere Aufarbeitung dieser Geschichte

wäre also längst fällig und vielleicht kann das hier eingefügte Kapitel Anstoss für eine solche sein. Zum andern soll das Kapitel mithelfen, das Schweizbild jener Zeit zu rekonstruieren. Es ist also Voraussetzung für das weitere Verständnis.

Wie an den erforderlichen Stellen noch detailliert ausgeführt wird, war es Aufgabe des Kurzwellendienstes, die im Ausland lebenden Schweizerinnen und Schweizer, aber auch Reisende sowie Nichtschweizerinnen und Nichtschweizer mit Interesse an Informationen aus und über die Schweiz zu versorgen und zu unterhalten; aber auch «Menschen, die in ihrem eigenen Land keinen oder nur ungenügenden Zugang zu unabhängiger und glaubwürdiger Information haben».<sup>19</sup> Über die Jahre wurde «die Stimme der Schweiz», wie sich der Sender selbst auch bezeichnete, zum unzweifelhaften Neutralitätsbeweis und zu einer sicheren Informationsquelle:

«Für den Kurzwellendienst SRI gilt, dass er im Gegenteil zu den drei Landessendern die Aufgabe hatte, der Welt von der Schweiz zu berichten. Seine Bestimmung war es, die Hörerinnen und Hörer im Ausland mit den Eigenheiten und den alltäglichen Ereignissen in der Schweiz vertraut zu machen, denn der Auslandschweizer will ja nicht nur informiert sein. Er will auch persönlich aus der Heimat angesprochen werden.»<sup>20</sup>

Ich beschränke mich in meiner Betrachtung auf den Zeitraum von 1935 (den Beginn der Sendetätigkeit des Kurzwellendienstes) bis 1967, als Fritz Dür seine «Sammlungstätigkeit» abgeschlossen hatte. Natürlich spielen auch immer die Jahre vor und nach dem gewählten Untersuchungszeitraum eine Rolle, aber der Fokus bleibt auf die Jahre von 1957 bis 1967, das Jahrzehnt des intensiven «Sammelns» durch Fritz Dür, gerichtet.

## **2.1 Die «Geistige Landesverteidigung» als ideelles Substrat des Kurzwellendienstes**

In wenigen Worten ist die «Geistige Landesverteidigung» (i. F. GLV) ein theoretisches Konzept im geistig geführten Abwehrkampf gegen feindliche Ideologien, vornehmlich diejenigen des deutschen Nationalsozialismus und des italienischen Faschismus. Durch vielschichtige Handlungen entwickelte sich die gedankliche Vorstellung jedoch zu einer widerstandsfähigen Praxis. Kernbegriffe dieser mentalen Verteidigungsstrategie waren: Demokratie, Föderalismus, Freiheit, Wehrhaftigkeit, Christentum, Viersprachigkeit, soziale Solidarität, Heimatliebe, Arbeitsethos, Kleinstaatlichkeit, Neutralität und Humanität. Dies waren die allgemein-

---

<sup>19</sup> Notiz von Ulrich Kündig zur Programmpolitik des SRI. Verfasst am 25.1.1994. Dokument zur Verfügung gestellt von Walter Fankhauser (Privatbesitz).

<sup>20</sup> Padel, Gerd H.: *Die Stimme der Schweiz in der Welt*. In: Schweizerische Rundspruchgesellschaft, Jahrbuch 1957. SRG: Bern o. J., S. 42–46, S. 44.

gültigen «Konstanten schweizerischer Identität, die sich im 19. Jahrhundert herauskristallisiert hatten» und sich je «nach politischem Standpunkt mit verschiedenem Gewicht» ausgeprägt hatten.<sup>21</sup> Die Literatur dazu ist, wie die GLV selbst auch, vielschichtig. Alice Meyer (Meyer 2010) beschreibt in ihrer Publikation z. B. die politischen Komponenten. Roger Sidler (Sidler 2006) wiederum fokussiert sich in seiner Dissertation auf die Ausdeutung der GLV anhand einer Einzelbiografie, Dominik Schnetzer (Schnetzer 2009) auf die visuelle Umsetzung in Massenmedien und Christof Dejung (Dejung 2006) konzentriert sich auf Aspekte der Gender-Thematik. Stefanie Frey (Frey 2002) widmet sich einer allgemeinen Abhandlung, während Martin Dahinden (Dahinden 1994) eine konzise Darstellung der Ursprünge der GLV mit Blick auf den schweizerischen Buchhandel liefert.<sup>22</sup> Igor Perrig (Perrig 1993) – ebenfalls in einer Dissertation – richtet den Blick auf die Tätigkeiten des Schweizerischen Aufklärungsdiensts während des Kalten Kriegs. Schliesslich sei hier noch Hans Ulrich Jost (Jost 1986) genannt, der ebenfalls die politischen Anfänge der frühen Jahre beschreibt. Hauptliteratur für die folgenden Kapitel sind Josef Mooser (Mooser 1997), der die Ursprünge der GLV in den 1930er Jahren thematisiert hat, Oskar Felix Fritschi (Fritschi 1972), der die Zeit während des Zweiten Weltkriegs im Blickfeld hat, und Kurt Imhof (Imhof 1996), der sich der Wiedergeburt der GLV während der Zeit des Kalten Kriegs gewidmet hat. Dadurch sind die drei zeitlichen Phasen der Periode abgedeckt. Dazu kommt noch die Publikation von Ulrich Im Hof (Im Hof 1991), die die identitätsstiftende Komponente des «Mythos Schweiz» behandelt.

---

<sup>21</sup> Im Hof, Ulrich: *Mythos Schweiz. Identität – Nation – Geschichte. 1291–1991*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1991, S. 254.

<sup>22</sup> Martin Dahinden führt in seinem Beitrag, der ein Kondensat seiner 1988 eingereichten Dissertation darstellt, die ökonomischen und ideologischen Gründe aus, die zum Orientierungswechsel im schweizerischen Buchhandel führten. Er legt zuerst die wirtschaftlichen Verquickungen («kartellartige Absprachen» [Dahinden 1994, S. 244]) dar, in die der Buchhandel verstrickt war, der eng an den deutschen gebunden war. Grundlegende Veränderungen wie Zensur und Eingriffe in den Markt, die nach der Machtergreifung 1933 bestimmend wurden, führten dazu, dass die Beziehungen innerhalb des deutschsprachigen Branchenverbandes kompliziert wurden und darauf von Schweizer Seite eine radikale Umorientierung stattfand. Die nationalsozialistische Propaganda erklärte die Arbeit der Verleger und Buchhändler zum «Kriegsdienst des Geistes» (Hunke 1934, S. 18), zu dem sich die GLV quasi als eidgenössischer Kontrapost entwickelte. Früheste Nachweise gehen auf die Basler Mustermesse von 1934 zurück, als sich eine Gruppe von Buchhändlern zu einer Aussprache traf, um gemeinsame Massnahmen zum Schutze des Buchhandels zu formulieren, und in der Folge mit diesen Vorschlägen an die Landesregierung gelangte.

### 2.1.1 Betrachtungen aus der zeitlichen Distanz

Bevor nun jedoch den Ausdeutungen der GLV in den drei bezeichneten Epochen synchron nachgespürt und versucht wird, einen Wandel von Begriffen und Sinngehalten zu beschreiben, soll das ideologische Konzept erst aus der Ferne, mithilfe von einigen neueren Texten, umrissen werden.

Ganz grundlegend, so meint Mooser, verbindet sich mit dem Schlagwort «GLV» «die Erfahrung und Erinnerung der kritischen Lage des Landes in der Zeit der beiden Weltkriege und insbesondere das Kollektiverlebnis der Selbstbehauptung gegen das nationalsozialistische Deutschland, das seit 1933 von einer grossen Mehrheit der Bevölkerung als existentielle Bedrohung empfunden wurde. Werte, Einstellungen und Zielsetzungen des schweizerischen Selbstbildes im Zeichen der «Geistigen Landes-verteidigung» nahmen daher gleichsam einen epochalen Charakter in Anspruch, waren in vielfältiger Weise mit anderen als politischen Dimensionen verbunden und wirkten lange über den Zweiten Weltkrieg hinaus».<sup>23</sup> Sie war die gesellschaftliche Leitplanke, die der Schweiz ab Mitte der 1930er Jahre bei der Krisenbewältigung half. Doch wenn sie die Bürger aufforderte, die Eigenarten der Schweiz zu wahren, dann verlangte das eine Antwort auf die Frage: Die Eigenarten welcher Schweiz? – GLV wurde zur Mentalität nicht nur einer Kriegsgeneration; sie wurde so stark verinnerlicht, dass sie auch von der nachfolgenden Generation gelebt wurde. Sie war die Einsicht in die Notwendigkeit der Pflege des Schweizerischen, des von aussen Bedrohten. Doch was dieses Schweizerische war, dies wurde nicht konkret definiert. GLV war ein bedeutungsoffenes und variables Konstrukt.

Zurückgeführt auf den RütliSchwur-Gründungsmythos, sah man (von politischer und intellektueller Seite stark gefördert) die Schweiz als geschichtlich begründete, christlich geprägte Willensnation mit einer idealen freiheitlichen Mission, die ihren nationalen Charakter als Staat nicht auf die gemeinsame Abstammung, die gemeinsame Sprache oder die gemeinsame «Rasse» stützte.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Mooser, Josef: *Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren*. In: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte (Hg.): *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47/1997, H. 4. Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg, S. 685–708. <http://dx.doi.org/10.5169/seals-81210> (aufgerufen am 18.3.2014), S. 686.

<sup>24</sup> Ebd., passim.

Es war das Verdienst von Bundesrat Philipp Etter, der den Begriff GLV ins Bewusstsein der Bevölkerung brachte. In seiner Radioansprache vom 18. März 1939 erklärte der damalige Bundespräsident seinen Willen, die Unabhängigkeit und die Neutralität des Landes «unter allen Umständen und in jeglicher Gefahr mit allen Mitteln zu verteidigen».<sup>25</sup> Nur wenige Monate später, am 25. August 1939, mahnte derselbe Bundesrat das Schweizervolk in Anbetracht der politischen Bedrohung zur Ruhe und erklärte, dass eine friedliche Lösung noch denkbar scheine. Gleichzeitig forderte er aber die Wehrmänner auf, mit der Möglichkeit einer Mobilisation zu rechnen und sich darauf vorzubereiten.<sup>26</sup>



Abb. 2: *Wehrbereitschaft* (1939) von Hans Brandenberger.  
Bundesbriefarchiv, Schwyz. Foto: Thomas Järmann.

Mit Ausbruch des Kriegs und den damit einhergehenden Fronten- und Grenzverschiebungen wurden die Bedrohungen real, was eine vertiefte Besinnung auf die schweizerischen Eigenarten und die Werte des demokratischen Staats zur Folge hatte. Dies förderte in allen gesellschaftlichen Schichten und allen politischen Lagern die Überzeugung, dass «diese Werte gegen jede Beeinflussung und jede äußere Bedrohung zu verteidigen»<sup>27</sup> seien. Im Hof

---

<sup>25</sup> Zit. nach Fritschi, Oskar Felix: *Geistige Landesverteidigung während des Zweiten Weltkrieges. Der Beitrag der Schweizer Armee zur Aufrechterhaltung des Durchhaltewillens*. Dietikon: Verlag Stocker-Schmid 1972, S. 30.

<sup>26</sup> Ebd., S. 30.

<sup>27</sup> Ebd., S. 30.



beschrieb die nun geltende Bürgerpflicht mit den Worten, dass die dringende Notwendigkeit darin bestand, «die Unabhängigkeit dieses Landes irgendwie [durch den Krieg] hindurchzuretten und zugleich jede Provokation des Diktators zu verhindern, was Überwachung der Presse, Drosselung der Pressefreiheit bedeutete, Notrecht überhaupt».<sup>28</sup> Die Wahrnehmung des mentalen Konstrukts GLV in der Bevölkerung positionierte sich je nach politischer Ausrichtung, sozialer Einordnung und persönlichem Engagement irgendwo zwischen den Polen Anpassung und Widerstand. Die Politik der Behörden war darauf ausgelegt, den Bürgern das Gefühl von Vertrauen und Sicherheit zu vermitteln. Dazu wurden verschiedene Massnahmen ergriffen, «die dem Einzelnen die Gewissheit gaben, dass alles getan wurde, um die wirtschaftliche Lage erträglich zu gestalten».<sup>29</sup> Durch die Einflüsse, die auch in den Kern der Familie eindringen, hatten die Ideen und Werte der GLV auch eine Ausstrahlung auf die alltägliche und kollektive Lebensführung der einzelnen Bürgerinnen und Bürger. Aufgrund ihrer vielfältigen Gestalt erstreckte sie sich auf alle Lebensbereiche. Das «Schweizerische» als politisch-symbolische Differenz und auch als Alleinstellungsmerkmal sollte die Literatur, die Musik, die Künste und das wissenschaftliche Leben sowie die Massenmedien, aber auch die Ästhetik des Alltags in Kleidung und Wohnen prägen.<sup>30</sup> Als Konsequenz daraus wurde etwa in der Deutschschweiz die Aufwertung der Mundart im Gegensatz zur Schriftsprache gefördert.

Die bereits angetönte Schwammigkeit des Konzepts GLV, die variable Differenzierung je nach politischer Couleur und die ästhetische Vielschichtigkeit machten sie vielseitig ein- und besetzbar. Genau diese Vielfalt, man könnte auch Undifferenziertheit sagen, führte zum langfristigen Erfolg der GLV. Rechtskonservative Kreise hielten den Geist bis Ende der 1960er Jahre aufrecht, wobei sich während des Kalten Kriegs das Feindbild von der konkreten Bedrohung hin zum Antagonisten Weltkommunismus verschob. Erst mit den politischen und gesellschaftlichen Wandlungen ab 1968 nahm die offizielle Schweiz Abschied von der GLV, jedoch blieb sie in den Köpfen noch lange Zeit verhaftet.

Die in diesem Kapitel vorgenommene historische Einordnung des Begriffs soll als Hintergrund zum Grundverständnis der nachfolgenden Gegenüberstellung dienen, in der die GLV

---

<sup>28</sup> Im Hof 1991, S. 248.

<sup>29</sup> Fritschi 1972, S. 29.

<sup>30</sup> Mooser, Josef: *Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren*. In: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte (Hg.): *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47/1997, H. 4. Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg, S. 685–708. <http://dx.doi.org/10.5169/seals-81210> (aufgerufen am 18.3.2014), S. 698.

und ihre Ausdeutungen für den Kurzwellendienst und für die hier vorgenommene Betrachtung zur «Sammlung Fritz Dür» in zwei wichtigen Epochen verglichen werden.

### **2.1.2 Begriffsdefinition GLV bis 1940: Eine Annäherung**

Um die Deutung des Begriffs «Geistige Landesverteidigung» im Umfeld des Radios zu ergründen, wurden die vorhandenen Akten aus dem Zentralarchiv der SRG und weitere Radio-Publikationen (v. a. Jahresberichte der SRG) sowie Texte aus der Zeit, welche auch sonst im Rahmen dieser Arbeit benötigt wurden, einer an Philipp Mayring (Mayring 2003) angelegten qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen. Der dafür gewählte Zeitraum umfasst die Zeit vom ersten Auftauchen des Begriffs bis hin zum Rütli-Rapport vom 25. Juli 1940, der als politisch inszenierte Manifestation gewissermassen den Höhepunkt der GLV bezeichnet. Durchforstet man die gewählten Texte und befragt sie nach Schlagworten der GLV, dann lassen sich markante Textstellen nach den folgenden Kategorien, Themen und Fragen bündeln:

#### Zum Begriff «Heimat»

«Heimat» als Schlagwort war ein gern gebrauchter, jedoch nicht genau definierter Terminus. Dass die Ideen der GLV nötig waren, wurde dann auch damit begründet, dass man befürchtete, dass die «Schweizer Seele sich von ihrem Heimatgefühl»<sup>31</sup> zu lockern scheine und dass die Staatsbürger daher «zur Nation bewußt»<sup>32</sup> erzogen werden müssten. Man sah die Heimat als «geschichtliche, landschaftliche und staatsformende Macht»<sup>33</sup> und das Hiergeboren-Sein als Schicksal und Glück. Im Dienst der Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer sah sich dann auch der Kurzwellendienst darin verpflichtet, diese als «die Stimme der Heimat»<sup>34</sup> zu informieren mit dem Zweck «der Festigung der Bande zwischen Heimat und Auslandschweizer[n]»<sup>35</sup>, da diese «durch die Abschnürung von der heimatlichen Presse auf die direkte Orientierung von der Heimat angewiesen»<sup>36</sup> waren.

---

<sup>31</sup> Willi, Walter: *Geistige Landesverteidigung*. In: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 17/1937+38, S. 21–28, S. 23.

<sup>32</sup> Ebd., S. 24.

<sup>33</sup> Ebd., S. 26.

<sup>34</sup> JB SRG 1938/39, S. 32–33.

<sup>35</sup> A122-001: Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Willi Lüthy von 1941, S. 3.

<sup>36</sup> A51-02-002: Unterlagen zur Sitzung vom 7.4.1938, S. 15.

### Welches waren die Ängste?

Die Antwort auf diese Frage findet sich gleich in vier Texten und diese umschreiben mit leicht variierendem Vokabular das grundsätzlich Gleiche. Die hauptsächliche Angst bestand in der Gefahr, dass man «das Wesen einer Nation angegriffen und gefährdet» sah und eine «Vermischung» mit der ausländischen Bevölkerung befürchtete.<sup>37</sup> Kreise von Schweizer Intellektuellen und Politikern sahen sich dadurch gezwungen, «Maßnahmen gegen die geistige Ueberfremdung [sic.]»<sup>38</sup> zu ergreifen, um dadurch in der Zeit von «Not und Bedrängnis»<sup>39</sup> einen beruhigenden Einfluss auszuüben und den «außenpolitischen Drohungen und Gefahren»<sup>40</sup> die Stirn bieten zu können.

### Was galt es zu schützen?

Grundsätzlich war man sich einig, dass «Schweizerisches Ideengut»<sup>41</sup> oder die «schweizerische Gesinnung»<sup>42</sup> zu schützen waren. Es kursierten viele verschiedene Vokabeln für dasselbe. Was jedoch genau damit gemeint war, schien «common sense» zu sein und wurde nicht exakt definiert. Die Eidgenossenschaft wurde umschrieben als ein «innerlich starkes, in der Ueberzeugung [sic.] seines Wertes [...] *einiges Volk*»<sup>43</sup> und es galt «die altbewährten Ideale [sic.] des abendländischen Kulturmenschen hochzuhalten»<sup>44</sup> und zu schützen. Als rechtschaffener Bürger war man ein «Bruder, der die gemeinsamen Werte aller Kulturgenossen hochhält und wahr»<sup>45</sup>, welche waren: Demokratie, Freiheit und gegenseitige Verständigung.<sup>46</sup> Diese positiven Attribute und einenden Faktoren waren nicht nur gegen innen gerichtet; sie dienten auch gegen aussen und als Motivationsdoktrin wurden sie über den Kurzwellendienst in die ganze Welt getragen, denn es war zu verhindern, dass die nächste Generation der Auslandschweizer «unter fremden Fahnen kämpfen»<sup>47</sup> musste.

---

<sup>37</sup> Willi 1937+38, S. 23.

<sup>38</sup> Guggenbühl, Adolf: *Geistige Landesverteidigung*. In: Wohnen 13/1938, S. 135–136, S. 135.

<sup>39</sup> A523-001: Verschiedene Unterlagen zu «Rundspruch und Landesverteidigung», S. 2.

<sup>40</sup> Stocker, Werner: *Geistige Landesverteidigung*. In: Rote Revue. Sozialistische Monatsschrift 4/18 (1938–1939), S. 113–117, S. 113.

<sup>41</sup> A51-02-002: Unterlagen zur Sitzung vom 7.4.1938, S. 15.

<sup>42</sup> A125-003: Bericht von Paul Borsinger an Bundesrat Philipp Etter vom 13.6.1940, S. 3.

<sup>43</sup> Stocker 1938–39, S. 113.

<sup>44</sup> A59-001: Verschiedene Unterlagen zu «Radio und Geistige Landesverteidigung», S. 2.

<sup>45</sup> Ebd., S. 2.

<sup>46</sup> Ebd., S. 4.

<sup>47</sup> A51-02-002: Unterlagen zur Sitzung vom 7.4.1938, S. 15.

### Welche Schweizer Eigenschaften galt es zu fördern?

Als politische Errungenschaft galt die staatliche Sonderexistenz<sup>48</sup> und man sah sich als verschworene Schicksalsgemeinschaft, als eine «aus der Geschichte»<sup>49</sup> gewordene Gesellschaft, deren politische Erfolge die «Unabhängigkeit und die Neutralität»<sup>50</sup> waren. Neben diesen staatskundlichen Verdiensten galten aber auch die kulturellen, allen voran die Landessprachen, als schützenswert. Als Land, das in der Schnittmenge dreier Kulturen<sup>51</sup> lag, sah man es gerade als nationale Notwendigkeit, die Landessprachen besonders zu pflegen. Das Radio sah es daher als seine Pflicht an, nur noch Programme zu senden, in welchen «ausschliesslich die Landessprachen»<sup>52</sup> erklangen. Die Förderung der Landessprachen spielte besonders in der deutschsprachigen Schweiz eine grosse Rolle, wohl als Abgrenzung gegenüber der deutschen Sprache, welche im nationalsozialistisch besetzten Nachbarland gesprochen wurde. Die Pflege der heimischen Mundart, des Schweizerdeutschen, der Muttersprache sollte dann eben auch besonders von den Müttern unterstützt werden, z. B. durch das Singen von Volks- und Kinderliedern.<sup>53</sup> Gleichzeitig wurde zur Erhaltung der Volksbräuche aufgerufen.<sup>54</sup>

### Auf welcher Ebene wollte man die Leute erreichen?

Gerade das Medium Radio war für das Vermitteln dieser Inhalte besonders prädestiniert, denn es erreichte die Massen auf der Gefühlsebene und war daher geeignet, um die «gefühlsmässigen Bedürfnisse»<sup>55</sup> der Hörerschaft zu befriedigen. Die Vokabel «Gefühl» und deren Vermittlung über den Äther spielte für den Auslandservice eine bedeutende Rolle, denn über die «volkstümlich-gefühlsmässigen Werte»<sup>56</sup> konnten die Hörer in der Fremde abgeholt werden, da sie den «gefühlsmässigen Kontakt mit der alten Heimat»<sup>57</sup> suchten. Ganz bewusst wurde darauf gesetzt, dass der Auslandschweizer über das Sentiment «an

---

<sup>48</sup> Stocker 1938–1939, S. 113.

<sup>49</sup> Forum Helveticum (Hg.): *Aufgaben und Forderungen einer geistigen Landesverteidigung*, Folge 1. Winterthur 1939, S. 22.

<sup>50</sup> Zit. nach Fritschi 1972, S. 30.

<sup>51</sup> Die Anerkennung des Rätoromanischen als vierte Landessprache erfolgte mit der Volksabstimmung vom 20. Februar 1938.

<sup>52</sup> JB SRG 1938/39, S. 32–33.

<sup>53</sup> Guggenbühl 13/1938, S. 136.

<sup>54</sup> Forum Helveticum 1939, S. 26.

<sup>55</sup> A000-001.1: Bericht zur Studienreise von Paul Borsinger vom 31.8.1938, S. 3.

<sup>56</sup> JB SRG 1938/39, S. 32–33.

<sup>57</sup> JB SRG 1937/38, S. 24.

seinem schwächsten Punkt»<sup>58</sup> gepackt werden konnte, denn dieser würde im Allgemeinen «viel sicherere heimatliche Gefühle als die Europaschweizer in ihrem Herzen»<sup>59</sup> tragen. Die Verwendung des Maskulinums in diesem Satz entspricht dem Usus der Zeit.

### 2.1.3 Bedeutungswandel in der Zeit des Kalten Kriegs: Ein Vergleich

«Wir müssen, ohne aufdringlich oder überheblich zu werden, dem Ausland zeigen, dass wir nicht nur ein Land der Industrie, des Handels und des Fremdenverkehrs sind, sondern vielmehr ein Land von hoher Kultur, von alter, bodenständiger und eigenartiger Zivilisation, und dass wir zu allen Zeiten unseren eigenwertig schweizerischen Beitrag an die Gesamtkultur Europas und der Welt geleistet haben.»<sup>60</sup>

Zieht man in Betracht, dass sich dieses Zitat in wörtlicher Übereinstimmung sowohl in der 1938 vom Bundesrat verabschiedeten «Kulturbotschaft» als auch im Jahresbericht der SRG von 1957 findet, dann stellt sich die Frage, ob sich für das Radio in den knapp zwanzig Jahren (k)ein Bedeutungswandel des Konzepts der «Geistigen Landesverteidigung» vollzogen hat. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, der eine massive und reale Bedrohung des Landes bedeutete, musste die Entspannung der militärischen Gefährdung doch zu einem Umdenken, zu einer neuen Wertigkeit führen. – Dadurch, dass die Schweiz kaum in kriegsrische Handlungen verwickelt war, blieb der wirtschaftliche Produktionsapparat weitgehend intakt und so brachten die Nachkriegsjahrzehnte der «Schweizerischen Bevölkerung eine historisch einmalige Wohlstandsvermehrung»<sup>61</sup>. Die Jahre 1948 bis 1964 standen zwar im Zeichen des Kalten Kriegs und seiner politischen Stagnation, aber trotzdem brachten sie stetiges Wirtschaftswachstum und eine vergleichsweise ruhige innenpolitische Entwicklung ohne hochfliegende Pläne. Dies führte in der ersten Nachkriegsperiode u. a. zu einem deutlichen Geburtenanstieg und die erste Einwanderungswelle von jungen ausländischen Arbeitskräften setzte ein. «Beide Prozesse trugen sowohl zu einer massiven Bevölkerungszunahme der Schweiz als auch zu einer demographischen Verjüngung in den ersten Nachkriegsjahrzehnten bei.»<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> A122-001: Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Willi Lüthy von 1941, S. 3.

<sup>59</sup> A51-02-002: Unterlagen zur Sitzung vom 7.4.1938, S. 15.

<sup>60</sup> Schweizerischer Bundesrat (Hg.): *Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung*. In: Bundesblatt 50/1938, Bern 1938, S. 985–1035, S. 1011. Aber auch Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1957, S. 42.

<sup>61</sup> Höpflinger, François: *Gesellschaft im Umbau*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos 1999, S. 133–149, S. 133.

<sup>62</sup> Ebd., S. 143.

Untersucht man die bereits oben genannten Quellen im Zeitraum des Kalten Kriegs bis 1967 nach Schlagworten der GLV, dann lassen sich ebenso Kategorien bilden. Daraus lässt sich auch ein feiner Unterschied, eine leichte Verschiebung der Bedeutung der GLV für die Gesellschaft, aber auch für das Radio und den Kurzwellendienst herauslesen.

#### Was hat sich an der grundsätzlichen Haltung verändert?

Es lässt sich leicht feststellen, dass das alte Selbstbild immer noch als Grundlage diene. Man verstand sich immer noch als Kleinstaat, der «seine politische und geistige Unabhängigkeit behaupten»<sup>63</sup> müsse. Das bekannte und beliebte Schlagwort «Heimat» findet sich immer noch in fast allen Texten und dass es der Auftrag des Kurzwellendienstes sei, die Verbindungen zur Hörerschaft im Ausland aufrechtzuerhalten, steht immer noch an oberster Stelle. Die Gemeinschaft der Eidgenossenschaft wurde immer noch als kein «Produkt der Rasse, das heisst des Fleisches, sondern [als] das Werk des Geistes»<sup>64</sup> angesehen. Man nahm sich immer noch als «ein Land von hoher Kultur, von alter, bodenständiger und eigenartiger Zivilisation»<sup>65</sup> wahr, dessen Geltung im Ausland zu fördern war. Neu wird nun die geografische Lage im Zentrum Westeuropas betont, wobei die wirtschaftliche Isolation als hauptsächlicher Schwachpunkt erkannt wird: «Die Schweiz als Binnenstaat, ohne direkten Zugang zur See und damit zum Weltverkehr, hat schon in Friedenszeiten grössere Schwierigkeiten zu überwinden als andere Länder, wenn sie mit der Welt in Verbindung treten will.»<sup>66</sup>

#### Gab es neue Ängste?

Prinzipiell waren es dieselben Ängste wie zur Kriegszeit, die die Leute unsicher machten. Neue Sorgen durch neue Bedrohungen begannen die altgewohnten Unsicherheiten mit der Zeit gleichwohl abzulösen. Man befand sich nicht mehr im aktiven Krieg, sodass die reale Gefahr einer eher irrationalen Wucht, die von einem aktiven Widerstand in ein passives Aushalten der politischen Situation umschwenkte. Neu empfand man den Durchhaltewillen eines Volkes als eine «eminent geistige Sache» und rief zu einer beherzten «Bereitschaft zum

---

<sup>63</sup> Akte ohne Bezeichnung. Separatdruck aus dem «Jahrbuch der Eidgenössischen Räte 1952», S. 1–2.

<sup>64</sup> Spoerri, Theophil: *Geistige Landesverteidigung*. In: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 43 (1963–1964), S. 1029–1034, S. 1029.

<sup>65</sup> Padel, Gerd H.: *Die Stimme der Schweiz in der Welt*. In: Schweizerische Rundspruchgesellschaft, Jahrbuch 1957. SRG: Bern o. J., S. 42–46, S. 42.

<sup>66</sup> Akte ohne Bezeichnung. Separatdruck aus dem «Jahrbuch der Eidgenössischen Räte 1952», S. 1–2.

Widerstand und zum Durchhalten» auf.<sup>67</sup> Gemahnt wurde, dass dies nur gelingen könne, wenn der «Widerstandswille [...] im ganzen Volk verwurzelt» sei und dass man «der Zermürbungstaktik [der feindlichen Mächte] eine ebenfalls konsequente und unermüdliche Kräftigung und Festigung geistiger Art» entgegensetzen müsse.<sup>68</sup> Man fürchtete die «geistige Beeinflussung der Völker», welche zunehmend im Zentrum der militärischen Bemühungen stand, mehr als die «Niederkämpfung des gegnerischen Widerstandes mit Waffengewalt».<sup>69</sup> Da es sich bei den Gefährdungen während des Kalten Kriegs eher um abstrakte handelte, bestand die Sorge, dass sich die Bevölkerung an diese gewöhnen könnte und diese deshalb nicht mehr ernst nehmen würde.<sup>70</sup>

### Wie veränderte sich das Selbstbild?

Das Selbstbild der ersten Untersuchungsphase war an der Einheit in der Vielfalt ausgerichtet, wobei die Landessprachen Schweizerdeutsch, Französisch und Italienisch eine besondere Rolle spielten. Neu differenzierte sich dieses Bild, was sich auch in der Sprachenvielfalt des Kurzwellendienstes ausdrückte. Sendungen in weiteren Sprachen wurden erstellt, da man sich bewusst wurde, dass man nicht nur die fernen Landsleute in den eigenen Landessprachen ansprechen musste, sondern nun auch solche, die keine der Landessprache mehr verstanden. Das neue Credo lautete: Wir müssen uns «einer Sprache bedienen, die sie [die ausländischen Hörerinnen und Hörer] mehrheitlich verstehen»<sup>71</sup>. Es wurden nun also nicht mehr nur die Landessprachen gefördert, durch Sendungen in englischer, spanischer und portugiesischer, später auch arabischer Sprache wurden das Programm und damit das Selbstverständnis des Radios erweitert.

Eine neue Komponente, die in den Texten auftaucht, ist der christliche, religiöse Faktor. Neu wurde auch Wert daraufgelegt, dass man als «neutrales, demokratisches und christliches Land»<sup>72</sup> wahrgenommen wurde. Mit eindeutig auf die Bibel referierenden Bezügen, wie etwa, dass man die Rolle des «Samariters, des Brückenbauers zwischen den Völkern»<sup>73</sup> einnehmen müsse, wurde unmissverständlich Stellung bezogen.

---

<sup>67</sup> Uhlmann, Ernst: *Geistige Landesverteidigung*. In: Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift ASMZ 124/1958, S. 309–313, S. 310–311.

<sup>68</sup> Uhlmann 1958, S. 313.

<sup>69</sup> Ebd., S. 309.

<sup>70</sup> Ebd., S. 310.

<sup>71</sup> Akte ohne Bezeichnung. Separatdruck aus dem «Jahrbuch der Eidgenössischen Räte 1952», S. 3–4.

<sup>72</sup> A003-007: Bericht der Generaldirektion über den Kurzwellendienst vom 17.1.1957, S. 4.

<sup>73</sup> Ebd., S. 4.

Interessant ist auch, dass man sich des Images in der Welt zweifellos bewusst war und mit dem neuen Selbstverständnis, dem neuen Selbst- und Fremdbild zu spielen begann. Gerade beim Auslandsender war man sich des überlieferten «folkloristisch-malerische[n] Bild[es] der Schweiz»<sup>74</sup> bewusst, das sich die ausländische Hörerschaft machte (und welches zweifelsfrei auch vom Sender als solches gefördert wurde).

#### Gab es weitere Veränderungen in der Bedeutung der GLV?

Die bereits angesprochene Verschiebung von aktivem Widerstand zu passivem Aushalten war eine allgemeingültige, schleichende Veränderung, die als solche aber wahrgenommen und beispielsweise von militärischer Seite bemängelt wurde. So wurde der Lehrerschaft, vor allem der auf höherer Schulstufe unterrichtenden, vorgeworfen, dass sie sich «in geistigem Defaitismus und in Lauheit der Landesverteidigung gegenüber, ja oft sogar in Wehrverneinung, gefallen»<sup>75</sup> würde. Mit solchen Aufrufen wollte man die schrittweise in Vergessenheit geratenen Tugenden der GLV am Leben erhalten. Da allerdings keine offensichtliche,

direkte Bedrohung mehr vorlag, gründete die neue Besorgnis in der möglichen subversiven Unterwanderung durch feindliche Gesinnungen. Für das Radio bedeutete dies einen Kampf im Äther mittels Sendefrequenzen:

«Die großen Wortführer der verschiedenen Ideologien und Imperialismen umwerben die Hörer, suchen einander durch immer stärkere, immer vollkommenere Sendeanlagen und Programme aus dem Felde zu schlagen, oder decken, wo das nicht gelingt, die Stimme des Gegners durch Störsender zu.»<sup>76</sup>

Aber auch auf anderen Gebieten kam es zu einer Neuausrichtung der GLV, oder von dem, was davon noch übrig war; zum Beispiel der Wirtschaft. Diese ökonomische Ebene rückte nun vermehrt ins Zentrum, da die interkontinentalen Wirtschaftsbeziehungen immer wichtiger wurden. Dem Radio kam darin die Aufgabe zu, dass es für eine «Atmosphäre des Vertrauens und der Achtung»<sup>77</sup> zu sorgen hatte, die den Vertretern der Industrie, des Handels und der Banken Wege ebnen sollte.

---

<sup>74</sup> A231.3-025: Beitrag zum SRG-Jahrbuch 1965/66 von Joël Curchod, S. 4.

<sup>75</sup> Uhlmann 1958, S. 310–311.

<sup>76</sup> JB SRG 1950, S. 68.

<sup>77</sup> JB SRG 1958, S. 45.



Generell lässt sich sagen, dass sich die Ängste von einer substanziellen Bedrohung durch Kriegswirren hin zu einer unterschwelligen Gefahr durch politische Beeinflussung verlagerten. Damit einhergehend ist auch die Neuausrichtung der GLV als ein auf die Bevölkerung zielendes Konzept der Erhaltung der Widerstandskraft hin zu einem Konzept des untätigen Durchhaltens zu sehen, das nun jedoch stärker nach aussen strahlte.

## 2.2 Schlaglichter in das Lebensgefühl der Zeit

Dieses Kapitel basiert zu einem grossen Teil auf den Texten, die im Sammelband *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945* (Leimgruber 1999) gebündelt sind. Hilfreich und informativ waren daraus vor allem der Aufsatz von François Höpfliger, der die sozialen Umwandlungen und strukturellen und demografischen Veränderungen in der Familie und der Gesellschaft detailliert darstellt; und der Beitrag von Mario König (König 1999), der die schweizerische Innenpolitik während der Zeit des Kalten Kriegs in den Fokus nimmt. Gegliedert nach internationalen politischen Zäsuren soll dieses Lebensgefühl anhand von medialen und gesellschaftlichen Ereignissen in der Schweiz – sowie einigen Erwähnungen von bedeutenden Ereignissen aus dem Ausland – beleuchtet werden, um damit nicht nur historische Begebenheiten als Rahmen für die Entwicklungen beim Kurzwellendienst zu haben, sondern auch soziokulturelle.

### Ante 1935 und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Die Zwischenkriegsjahre waren in ganz Europa geprägt von tiefen Geburtenraten, die Ausdruck der Weltwirtschaftskrise waren. Trotz der krisenhaften Stimmung entwickelte sich mit dem Schweizer Schlager, der fast ausschliesslich in Mundart verfasst war, in den 30er Jahren ein lebensbejahendes Genre. Seine Melodien waren meist einfach gehalten und eingängig, die entsprechenden Begleitungen allerdings waren oft harmonisch komplex und die Texte nahmen häufig Bezug auf schweizerische Gegebenheiten.<sup>78</sup>

Während der Landesausstellung von 1939, der *Landi*, die vom 6. Mai bis zum 29. Oktober dauerte, brach der Zweite Weltkrieg aus. Angesichts der politischen Lage erliess der

---

<sup>78</sup> Schöb, Gabriela: *Der Swing als Vermittler der Schweizer Volksmusik. Ein Paradoxon in der Schweiz der Dreissiger und Vierziger Jahre?* In: Günther Noll (Hg.): *Traditions- und Vermittlungsformen Musikalischer Volkskultur in der Gegenwart* (Quellen und Schriften zur Volksmusik, Bd. 15). Bruckmühl: Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern 1998, S. 378–392, S. 383.

schweizerische Bundesrat am 31. August eine Neutralitätserklärung für den Kriegsfall, der mit dem Angriff Hitlers auf Polen tags darauf auch schon eintrat.

Während in Amerika Filme wie *Rebecca* (1940), *Casablanca* (1943) und *Vom Winde verweht* (1943) für Furore sorgten, waren es in der Schweiz unter anderem *S Margritli und d Soldate* (1940) von Regisseur August Kern<sup>79</sup> und *Gilberte de Courgenay* (1941) von Franz Schnyder<sup>80</sup>. Filme also, die ganz im Dienste der GLV standen. Während in Deutschland Propaganda offensiv betrieben wurde und auch alle Kulturbereiche betraf, wurde diese in der Schweiz subtiler, aber nicht weniger wirksam betrieben. Welche Rolle der Film dabei spielte, zeigte Riccarda Strobel (Strobel 2009) auf, die zwischen Manipulation und Propaganda deutlich unterscheidet und selbst eine ausführliche Definition des Begriffs liefert. Sie meint etwa, dass sich Propaganda von jeder echten Argumentation abgrenzt, «der es um rationale Überzeugung geht. Stattdessen sind Suggestion und verwandte psychologische Techniken zur emotionalen Steuerung der Rezipienten die Mittel der Propaganda. Propaganda ist stets medial vermittelt».<sup>81</sup> In Bezug auf den Schweizer Schlager lässt sich feststellen, dass sich Inhalte der GLV bewusst oder unbewusst, implizit oder explizit in den Liedtexten wiederfinden.<sup>82</sup> Da der industriell-gewerbliche Berufssektor auf Kosten des landwirtschaftlichen zunahm, führte dies zu einer Verklärung des Bauernstandes. Ein struktureller und wirtschaftlicher Wandel, der sich auch in den Filmen und der Musik abzeichnete. Bereits vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs zeichnete sich eine innenpolitische Wende ab, die die Haltung während des Kalten Kriegs vorwegnahm. Hauptthemen dieser Zeit waren der Sozialstaat und die Demokratie.

### Aufbruch zum Massenkonsum – die Nachkriegsjahre

Die prägende Grundtendenz in der Nachkriegszeit war ein stabiles Wirtschaftswachstum. Mit den Olympischen Winterspielen in St. Moritz von 1948 konnte sich die Schweiz sportlich und touristisch in Szene setzen. Dass die Themen der GLV immer noch wirksam waren, zeigt ein Exposé des Legationsrates Guido Keel<sup>83</sup> für eine Ministerkonferenz aus dem Jahr 1948, in welchem er die Frage aufwarf: «Darf, soll oder muss die Schweiz auswärtige Kulturpolitik

---

<sup>79</sup> August Kern (1902–1996): Schweizer Regisseur, Produzent, Drehbuchautor, Kameramann und Filmverleiher.

<sup>80</sup> Franz Schnyder (1910–1993): Schweizer Filmregisseur.

<sup>81</sup> Strobel, Riccarda: *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts)*. München: Wilhelm Fink 2009, S. 129-147, S. 134.

<sup>82</sup> Schöb 1998, S. 390.

<sup>83</sup> Guido Keel (1906–1999): Schweizer Diplomat.

oder Kulturwerbung treiben?»<sup>84</sup> Er beantwortete seine Frage in bejahendem Sinne und verwies zur Begründung interessanterweise auch auf die hier bereits zitierte Kulturbotschaft des Bundesrates von 1938.

In den 50er Jahren baute sich ein stabiles Konjunkturober auf, welches Grundlage war für einen steigenden materiellen Lebensstandard und den verhaltenen Beginn eines Massenkonsums darstellte. Zeichen dieses Aufschwungs waren etwa auch die Annahme des neuen Nationalstrassengesetzes (1958), welches den Weg frei machte für den Autobahnbau, der Bundesbeschluss zur Förderung des Betriebs eines Atomreaktors (1954) oder die Gründung des CERN in Genf (1953). Aber auch in den einfachen Haushalten führten Innovationen zu Veränderungen. So kam 1952 das *Aromat* der Firma Knorr in den Verkauf und auch mit der *Betty Bossi Post* (1956) wollte man der Hausfrau das Leben erleichtern.

Auf literarischem Parket hinterliessen Max Frisch<sup>85</sup> und Friedrich Dürrenmatt<sup>86</sup> mit ihren wegweisenden, zeit- und sozialkritischen Texten Spuren. Das Erscheinen des ersten deutschsprachigen Micky-Maus-Hefts (1950) kann sozusagen als populärer Kontrapunkt gedeutet werden.

Im Bereich der Kunstmusik schockierte John Cage<sup>87</sup> mit seinen *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1948) und dem *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), während die Aleatorik – als Gegenpol zum strengen Serialismus – half, die engen Ketten wieder zu sprengen. Im Bereich der populären Musik verschaffte Lys Assia<sup>88</sup> dem Komponisten Paul Burkhard<sup>89</sup> einen internationalen Erfolg. Ihre Version des Lieds *O mein Papa* aus der musikalischen Komödie *Der schwarze Hecht* (1939) entstand im März 1950 mit dem Studio-Orchester Beromünster unter der Leitung des Komponisten und schaffte gar den Sprung in die deutsche Hitparade. Ebendiese Sängerin errang bei der ersten Durchführung des *Grand Prix Eurovision de la Chanson* am 24. Mai 1956 den Sieg.

Während in den Schweizer Kinos Filme mit eindeutigem Heimatbezug gezeigt wurden – *Heidi* (1954), der auch im Ausland erfolgreich war, oder die Filme *Ueli der Knecht* (1954) und *Ueli der Pächter* (1955) von Regisseur Franz Schnyder<sup>90</sup>, die ein harmonisch-harmloses

---

<sup>84</sup> Keel, G.: *Exposé zur Ministerkonferenz 1948*. Staatsarchiv des Kantons Jura (Akte 67 J 205.4), S. 8.

<sup>85</sup> Max Frisch (1911–1991): Schweizer Schriftsteller und Dramatiker.

<sup>86</sup> Friedrich Dürrenmatt (1921–1990): Schweizer Schriftsteller und Dramatiker.

<sup>87</sup> John Cage (1912–1992): Amerikanischer Komponist.

<sup>88</sup> Lys Assia (eigentl. Rosa Mina Schärer) (\*1924): Schweizer Schlagersängerin. N.B.: Lys Assia ist in der Sammlung von Fritz Dür mit vier Titeln vertreten.

<sup>89</sup> Paul Burkhard (1911–1977): Schweizer Komponist.

<sup>90</sup> Franz Schnyder (1910–1993): Schweizer Filmregisseur.

Heimatbild idealisierten –, entführte die klischierte *Sissi*-Trilogie (1955–1957) Deutschland in die cineastische Traumwelt und Hollywood zeigte mit James Dean<sup>91</sup> in Filmen wie *East of Eden* und *Rebel without a cause* (1955) sowie *Giant* (1956) einen jugendlichen Rebellen, der sich gegen das konservative Amerika auflehnte.

Im Bereich der Medien machte die Entwicklung der Radiogeräte einen entscheidenden Schritt vorwärts, die tragbaren Radios mit Transistoren und UKW-Empfang lösten die grossen Röhrengeräte ab und machten somit das Hören von Radiosendungen an einem durch das Gerät fixierten Platz überflüssig. Dazu kamen nun auch kleinere Tonbandgeräte, die schnell zu unverzichtbaren Heimgeräten wurden und damit Musik im eigenen Haus beliebig reproduzierbar machten.

In diesen Jahren nahm auch das Schweizer Fernsehen seinen Versuchsbetrieb auf und strahlte ab 1953 regelmässige Sendungen aus. Dies führte ein Jahr später zu einer neuen Radio- und Fernsehkonzession, die der nationalen Rundfunkorganisation mehr Selbstständigkeit gegenüber den Bundesbehörden verlieh, indem der Bundesrat darauf verzichtete, die Mehrheit im SRG-Zentralvorstand zu bestimmen. Kurt Schenker, Direktor des Radiostudios Bern, bezeichnete damals das neue Medium Fernsehen als «eine der Atombombe parallele Angriffswaffe auf die menschliche Seele».<sup>92</sup>

Politisch verschärfte sich mit der Bildung des Nordatlantikpaktes und des Warschauer Paktes zu Beginn der 50er Jahre die Front zwischen Ost und West. Gleichzeitig mit dem Ausbruch des Koreakriegs (1951) legte der schweizerische Bundesrat ein Rüstungsprogramm von 1,5 Milliarden Franken vor, das angesichts der neusten Entwicklungen auch gutgeheissen wurde. Der Einmarsch von sowjetischen Truppen in Ungarn (1956) brachte eine weitere Verhärtung zwischen den beiden Fronten des Kalten Kriegs.

#### Von der wirtschaftlich-politischen Öffnung bis zur Abriegelung hinter einer Mauer

Das stabile Konjunkturhoch der Jahre davor baute sich weiter aus und setzte sich durch die Diversifikation von Lebensstilen und Teilkulturen kontinuierlich und immer stärker gesellschaftsprägend fort.<sup>93</sup> Durch den intakt gebliebenen, vom Krieg nicht versehrten Produktionsapparat brachten die Nachkriegsjahrzehnte der schweizerischen Bevölkerung

---

<sup>91</sup> James Dean (1931–1955): Amerikanischer Schauspieler.

<sup>92</sup> Zit. nach: O. A.: *Die Schweiz 1950–1960*. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur 44/1984, S. 20.

<sup>93</sup> Faulstich, Werner: *Einleitung*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre* (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). München: Wilhelm Fink 2002, S. 7–9, S. 8.

eine historisch einmalige Wohlstandsvermehrung. Das Zurückdrängen tödlicher Infektionskrankheiten sowie eine verbesserte Hygiene führten zu einer Reduktion der Säuglings- und Kindersterblichkeit und somit zu einem deutlichen Geburtenanstieg. Zudem wanderten Tausende junger ausländischer Arbeitskräfte ein. Diese beiden Prozesse trugen «zu einer massiven Bevölkerungszunahme der Schweiz als auch zu einer demographischen Verjüngung in den ersten Nachkriegsjahrzehnten bei».<sup>94</sup> Politisch standen die Jahre immer noch im Zeichen des Kalten Kriegs und die verhärteten Fronten führten zu einer vergleichsweise ruhigen politischen Entwicklung. Eine wirtschaftlich-politische Stabilisierung in Mitteleuropa brachte die am 25. März 1957 in Rom erfolgte Gründung der Europäischen Gemeinschaft durch die Staaten Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Italien, Luxemburg und Niederlande. Innenpolitisch zeichnete sich durch die Etablierung der «Zauberformel» (dadurch, dass im Bundesrat seit 40 Jahren keine Verschiebung mehr im Repräsentationsverhältnis der Regierungsparteien zu verzeichnen war) eine parteipolitische Verkantung ab. Als Reaktion auf die aussenpolitischen Umstände darf die 1959 erfolgte Verankerung eines neuen Zivilschutzartikels gelesen werden, die den Bau von 270 000 Luftschutzräumen nach sich zog.

Während das Kino weiter boomte, zwang das Fernsehen die Medien zu einem neuen Umgang mit Bildern und trug entscheidend zu einer grösseren Bedeutung, aber auch zu einer Boulevardisierung der Medien bei. *Dopplet oder nüt* (1956–1959/1963–1970), die erste vom Schweizer Fernsehen ausgestrahlte Quizsendung, wurde zum Strassenfeger und auch die erste Ausgabe des *Blick* (1959) sorgte für eine journalistische Zäsur.

Im Bereich der Kunst wurden ebenfalls Grenzen aufgelöst. Es wurde nicht mehr einfach nur ausgestellt, es wurde inszeniert! «Aktionskunst» und die «totale Performanz» waren die neuen Schlüsselwörter.<sup>95</sup> Während in der Schweiz Christian Boss<sup>96</sup> mit dem volkstümlichen Schlager *S'isch ja nur es chliises Träumli gsii* (1959) einen Hit feierte, verblüffte György Ligeti<sup>97</sup> an den Donaueschinger Musiktagen das Publikum mit dem Orchesterwerk *Atmosphères* (1961) das Publikum. In der zeitgenössischen Musik brachte die Aleatorik die Abkehr vom strengen Serialismus der 50er Jahre und gleichsam als Gegenpol begannen sich

---

<sup>94</sup> Höpflinger 1999, hier S. 143.

<sup>95</sup> Faulstich, Werner: *Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur. Zum Wertewandel bei E-Musik und Bildenden Künsten in den sechziger Jahren*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre* (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). München: Wilhelm Fink 2003, S. 61–74.

<sup>96</sup> Christian Boss (1926–1987): Schweizer Volksmusikant und Komponist.

<sup>97</sup> György Ligeti (1923–2006): Österreichischer Komponist ungarischer Abstammung.

Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt<sup>98</sup> der historisch informierten Musizierpraxis zu widmen, indem sie versuchten, «der Barockmusik dadurch neue Aspekte abzugewinnen, dass man sie auf alten Instrumenten spielte und der originalen Verzierungstechnik und Artikulation besondere Aufmerksamkeit widmete».<sup>99</sup> In der Unterhaltungsmusik entführte der Schlager immer noch in eine wirklichkeitsfremde, bewusst verschönerte Traumwelt und er wurde zu einem Massenprodukt der modernen Industriegesellschaft, deren Charakteristikum Kurzlebigkeit war, und nur wenige Evergreens überlebten. Stars wie Caterina Valente<sup>100</sup> liessen lateinamerikanische Elemente in ihre Schlager einfließen und verliehen ihnen dadurch einen exotischen Touch. Mit dem Bau der Berliner Mauer im August 1961 nahm die politisch verkeilte Situation zwischen Ost und West eine neue, manifeste Dimension an.

#### Ein neues Gesellschaftsmodell etabliert sich

Ab Mitte der 1960er Jahre kam es zu einer markanten Trendwende. «Ausgelöst wurde diese durch das Erwachsenwerden der ersten Nachkriegsgeneration, welche andere soziale und kulturelle Werte vertrat als ihre von Krisen- und Kriegserfahrungen geprägten Eltern.»<sup>101</sup> Aussenpolitisch erfuhr die Schweiz eine «pflégliche Behandlung» durch die umliegenden Staaten und die internationale Gemeinschaft, ohne dass sie selbst viel dazu beitragen musste.<sup>102</sup>

«Die ersten Nachkriegsjahrzehnte waren familiensoziologisch betrachtet eine eher restaurative Zeitperiode.»<sup>103</sup> Es waren die Jahre des bürgerlichen Ehe- und Familienmodells, denn die vorausgegangenen Krisenzeiten verstärkten den Wunsch vieler junger Frauen und Männer nach einem geordneten, privaten Familienleben. Die neue Stabilität und prosperierende finanzielle Möglichkeiten führten zu einem Babyboom und während Kleinst- und Kleinhaushalte eine zunehmende Verbreitung erfuhren, gingen die Dreigenerationenhaushalte mehr und mehr zurück. Die innerfamiliäre Arbeitsteilung mit dem Ehemann, der für die wirtschaftliche Existenzsicherung seiner Familie verantwortlich war, und der Ehefrau,

---

<sup>98</sup> Nikolaus Harnoncourt (1929–2016): Österreichischer Dirigent, Cellist und Musikschriftsteller.

<sup>99</sup> Faulstich 2003, S. 61.

<sup>100</sup> Caterina Germaine Maria Valente (\*1931): Italienische Sängerin und Entertainerin.

<sup>101</sup> Höpflinger, François: *Gesellschaft im Umbau*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Zürich: Chronos 1999, S. 133–149, S. 139.

<sup>102</sup> Leimgruber, Walter: *«Goldene Jahre». Einleitung*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Zürich: Chronos 1999, S. 9–14, S. 11.

<sup>103</sup> Höpflinger 1999, S. 137.

die sich um den Haushalt und die Kinder kümmerte, wurde zum bürgerlichen Idealmodell. Durch den hohen Wohlstand vieler Schweizer Familien setzte sich das Hausfrauenmodell stärker und länger durch als in anderen europäischen Ländern, ebenso war die Erwerbsquote bei Männern höher als im europäischen Vergleich. Verschiedene Faktoren führten zu einer deutlichen Steigerung der Lebenserwartung gerade bei den Frauen, sodass sich «die Lebenszeiten von zwei oder drei Generationen einer Familie, namentlich der weiblichen Mitglieder, immer stärker»<sup>104</sup> überschnitten.

Verbesserte Arbeitsbedingungen führten zu «einer erheblichen Verlängerung von Freizeit und Ferien. Dies wiederum brachte eine gewaltige Steigerung der Mobilität».<sup>105</sup> Die vermehrt leistbaren Freizeitaktivitäten wurden nun auch an immer entlegeneren Orten ausgeübt. Eine anhaltende Urbanisierung führte allmählich zur Bildung von Agglomerationen, da die jungen Familien immer stärker in städtische Siedlungsgebiete zogen. Auch ergab sich aus der Verschiebung von Industriearbeitsplätzen zu Dienstleistungsberufen ein gesellschaftlicher Strukturwandel. Nebenbei resultierte aus der zunehmenden Beschäftigung von Ausländerinnen und Ausländern und dem Abtreten von ungeliebten Jobs an ebendiese ein «kollektiver Aufstieg der schweizerischen Stammbegleitschaft»<sup>106</sup>. Die längere Lebenserwartung führte auch dazu, dass die Menschen nach der Pensionierung eine ausgedehntere arbeitsfreie Zeit geniessen konnten. All diese gesellschaftlichen Veränderungen zogen auf politischer Ebene ihre Konsequenzen nach sich und so mussten die Sozialleistungen (AHV, Krankenkassen, Invalidenversicherung, Arbeitslosenstellen etc.) den neuen Gegebenheiten angepasst werden.

Auf künstlerischem Gebiet war die aus Amerika kommende Pop Art, die das Populäre, das Massenhafte, das Triviale, das Alltägliche und die Unterhaltung zu Kunst machte, ein Abbild der boomenden, kapitalistischen Konsumwelt. Für die Expo von 1964 in Lausanne setzte das Organisationskomitee eine Studiengruppe – unter anderem Denis de Rougemont<sup>107</sup> – ein, die sich auf die Suche nach einem übergeordneten Motto machen sollte. Diese Studiengruppe entschied sich dafür, mit den Schlagworten Wehrwillen, Hirtentum, Partikularismus, Ehrhaftigkeit, Unabhängigkeitswillen, Föderalismus, Neutralität, Demokratie und sachlicher Tüchtigkeit ein eher konservatives Weltbild auf historisch gewachsenen Schweizer Konstan-

---

<sup>104</sup> Höpflinger 1999, S. 145.

<sup>105</sup> Leimgruber 1999, S. 10.

<sup>106</sup> Ebd., S. 10.

<sup>107</sup> Denis de Rougemont (1906–1985): Schweizer Philosoph und Librettist.

ten zu zeigen.<sup>108</sup> In der künstlerisch-moralischen Spannung zwischen Modernität und ängstlich konservativem Beharren trafen sie nur bedingt den Geschmack des breiten Publikums:

«Ein Teil des Publikums verharrte in der Erinnerung an die ‹Landi› 1939 und lehnte die Expo als zu kühl, zu wenig heimatverbunden ab.»<sup>109</sup>

### 2.3 ‹Die Stimme der Schweiz› im Äther

Der 24. Dezember 1906 gilt als Geburtsstunde des Radios, da es an diesem Abend dem kanadischen Erfinder Reginald Aubrey Fessenden<sup>110</sup> sechs Jahre nach seiner ersten drahtlosen Sprachübertragung gelang, eine Funkübertragung von Sprache und Musik über den Langwellensender in seinem Laboratorium in Brant Rock (USA) zu senden. Er spielte an diesem Weihnachtsabend auf der Geige *Stille Nacht*, las eine Passage aus dem Lukas-Evangelium und unterlegte dies mit einer Schallplattenaufnahme des berühmten *Largos* von Georg Friedrich Händel<sup>111</sup> aus der Oper *Xerxes*. Es dauerte dann doch noch einige Jahre, bis in den 1920er Jahren die Rundfunkübertragungen öffentlich wurden, denn davor wurde die Technik ausschliesslich vom Militär genutzt. Die Weiterentwicklung der drahtlosen Übertragung aus dem Militärischen (das Radio wurde während des Ersten Weltkriegs im Zuge des Heeresfunks verbessert, das Fernsehen entstand aus dem Radar des Zweiten Weltkriegs) bestätigte dieses als Katalysator für diese Technik:

«Aus der Genealogie der Massenmedien ist der Verdacht, der Krieg sei der Vater aller Dinge, nicht mehr zu entfernen.»<sup>112</sup>

Ohne sich in physikalischen Details zu verlieren, sollen nun einige Zeilen über die technischen Gegebenheiten zur Kurzwelle folgen.

---

<sup>108</sup> Sidler, Roger: *Pour la Suisse de demain. Croire et Créer. Das Selbstbildnis der Schweiz an der Expo 64*. In: Mario König et al. (Hg.): *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70 Jahren (Die Schweiz 1798–1998. Staat-Gesellschaft-Politik, Bd. 3)*. Zürich: Chronos 1998, S. 39–50, S. 40.

<sup>109</sup> König, Mario: *Rasanter Stillstand und zähe Bewegung. Schweizerische Innenpolitik im Kalten Krieg – und darüber hinaus*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos 1999, S. 151–172, hier S. 163.

<sup>110</sup> Reginald Aubrey Fessenden (1866–1932): Kanadischer Erfinder und Rundfunkpionier.

<sup>111</sup> Georg Friedrich Händel (1685–1795): Deutscher Komponist.

<sup>112</sup> Hahn, Torsten: *Aetherkrieg. Der ‹Feind› als Beschleuniger des Mediendiskurses*. In: Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 1*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 77–91, S. 77.



### 2.3.1 Eigenschaften der Kurzwellentechnik<sup>113</sup>

«Kurzwellen haben die besondere Eigenschaft, an der Ionosphäre, einer elektrisch leitenden Luftschicht in 100 bis 400 km über dem Erdboden, sowie an der Erdoberfläche selber reflektiert zu werden. Werden also Kurzwellen z. B. von einer Antenne in Schwarzenburg Richtung Horizont abgestrahlt, erreichen sie in einem Bruchteil einer Sekunde die Ionosphäre, werden dort fast wie von einem Spiegel zum Erdboden reflektiert und von dort zurück zur Ionosphäre. Nach zwei, drei solcher Zickzack-Sprünge erreicht die Kurzwelle mit Lichtgeschwindigkeit Gebiete, die 10 000 bis 20 000 km von der Schweiz entfernt liegen.»<sup>114</sup>

So fasste Alois Grichting die Kurzwellentechnik in seinem Bericht vom 3. März 1984 über das Schweizer Radio International in wenigen Worten zusammen. Bedingt durch ihr gutes Reflexionsverhalten eignete sich die Kurzwelle besonders, um grosse Distanzen zu überwinden.

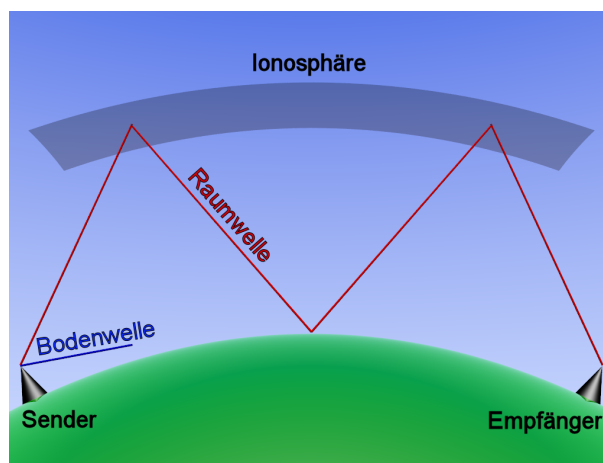


Abb. 3: Multi-Hop einer Kurzwelle.

URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kurzwelle> (aufgerufen am 16.8.2015.)

Gebunden an den Abstrahlungswinkel der Antenne und bedingt durch die noch dicht gebündelten Wellen im Antennenbereich, entstehen im sendernahen Bereich «tote Zonen», Gebiete also, in denen die Wellen nicht empfangen werden können. Die Streuung der Wellen nimmt erst mit der Entfernung immer mehr zu. Für den Sender Schwarzenburg lag diese erste «tote Zone» innerhalb etwa 500 km. Um diesen Sektor ebenfalls zu erreichen, sendete man nicht nur über eine Richtantenne, mit der durch mechanisches Drehen der Antenne die einzelnen Kontinente anvisiert wurden, sondern auch mit einer Rundstrahlantenne, die Wellen im Bodenbereich ausstrahlte und somit dieses Loch füllen konnte.

<sup>113</sup> Bewusst wird in dieser Abhandlung nicht auf die gesundheitlich negativen Auswirkungen der Kurzwellensendeanlage eingegangen, die diese auf die Bevölkerung und Tiere im Raum Schwarzenburg hatte. Dieses Thema würde hier den Rahmen sprengen und trägt nicht zur Beantwortung der Fragestellung bei.

<sup>114</sup> Grichting, Alois: *Bei Schweizer Radio International. Ein wichtiger «Gesandter»*. Walliser Bote 3.3.1984. <http://www.aloisgrichting.ch/data/Module/archive/21-div-vereine-1/00000010.pdf> (aufgerufen am 21.7.2015).

Grossen Einfluss auf die Empfangsqualität hatten verschiedene Umwelteinflüsse:

«Aus nur teilweise abgeklärten Gründen erschweren augenblicklich auch die physikalischen Voraussetzungen des Kurzwellenbetriebes den Empfang weitgehend von der Sonne beeinflusst. Tages- oder Nachtzeiten bedingen andere Wellenwahl, und dementsprechend auch Sommer, Winter oder Äquinoxien. Vor allem aber wechseln die Bedingungen im Laufe des 11-jährigen Zyklus, während dem die Fleckentätigkeit der Sonne zwischen maximal 150 und minimal zirka 5 Sonnenflecken auf- und niederwogt. Heute befinden wir uns in einer Phase aufsteigender Sonnentätigkeit, wodurch die Wellenwahl eingeschränkt und dadurch die Überladung der guten Bänder intensiviert wird.»<sup>115</sup>

In zahlreichen Hörerbriefen beschrieben die Absender mit vermerkttem Datum die Empfangsqualität und lieferten so den Technikern wichtige Informationen zur Verbesserung. Bedingt durch diese dauernden Veränderungen war es auch so, dass die in den Programmbroschüren angegebenen Frequenzbereiche nur ungefähre Angaben waren und der Sender täglich mittels Drehknopf gesucht werden musste:

«Es war manchmal schwierig... auch wenn die Frequenz stand, man konnte sie noch nicht digital eingeben, man musste es mit einem Drehrad machen und dann hat man das eingestellt, aber manchmal... Es kam auf die Witterung an. Es kam auf Sonnenflecken an. Es kam auf die..., die Jahreszeit an...»<sup>116</sup>

Zur Sendererkennung spielte der Sender in den Minuten vor Übertragungsbeginn – also in der Zeit, nachdem die Richtstrahlantenne in die richtige Position gebracht worden war – ein Pausenzeichen ein. Dieses charakterisierte den Sender und so konnte dieser von den vielen anderen akustisch unterschieden werden. In den Anfängen war das beim Schweizer Kurzwellendienst die von einer Spieldose intonierte Melodie des Volkslieds *Lueget vo Berg und Tal*. Der hohe und metallische Klang der Spieldose liess sich über Kurzwelle besonders gut transportieren, sodass dieser auch bei schwachem Empfang wahrgenommen wurde. Dazu hatte diese bekannte Melodie auch die Funktion eines emotionalen Abholens des Hörers. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dieses Pausenzeichen aufgegeben und zur eindeutigen Identifizierung in den ersten fünf Sendeminuten Schweizer Volksmusik gesendet.

### **2.3.2 Die Geschichte des Kurzwellendienstes: Von den Anfängen bis 1967**

Als sich am 24. Februar 1931 die bis dahin lokal organisierten Radiogesellschaften unter einer Dachgesellschaft zusammenschlossen, gingen die sendetechnischen Belange in die Hände der PTT (Post-, Telefon- und Telegrafengebiete) über und unterstanden somit dem eidgenössischen Post- und Eisenbahndepartement, das in dieser Zeit von Bundesrat Marcel

---

<sup>115</sup> JB SRG 1950, S. 69.

<sup>116</sup> Interview mit Christian Strickler, s. Kap. 7.2, Timing: 0:34:20.

Pilet-Golaz<sup>117</sup> geleitet wurde. Die einzelnen Radiostudios waren für die Vorbereitung und Durchführung der Programme zuständig. Am 1. März erteilte der Bundesrat die erste gesamtschweizerische Konzession und mit diesem Monopol vertiefte «der Staat seine Beziehung zum Rundfunk, indem er seine Einflussmöglichkeiten ausbaute».<sup>118</sup> Nun konnte er über Budgetmassnahmen, Personalpolitik und direkte Vorschriften stark auf das Programm einwirken, oder anders ausgedrückt: Die Schweizer Behörden verzichteten «auf eine Verstaatlichung der Programmproduktion, gaben aber klare programmpolitische Vorgaben».<sup>119</sup> In der Folge wurden die drei Landessender Sottens (23. April 1931), Bero-münster (11. Juni 1931) und Monte Ceneri (28. Oktober 1933) in Betrieb genommen, die eine flächendeckende Abdeckung garantierten.

Im Zuge der gravierenden politischen Veränderungen, die das Jahr 1933 mit sich brachte, forderte die Geschäftsprüfungskommission des Nationalrats, die Demokratie gegenüber den totalitären Staatsformen mit entsprechenden Radiosendungen zu verteidigen. Sie befand das Radio als geeignet, um «ausländischen Angriffen auf die demokratische Staatsform mit einer geistigen Landesverteidigung entgegenzuarbeiten».<sup>120</sup> Das Konzept der GLV fand – unter dem (Ein-)Druck der autoritären Veränderungen in einigen umliegenden Staaten – zunehmende Beachtung. Zwar versammelten sich unter dem Begriff die verschiedensten, sehr unterschiedlichen politischen und auch künstlerischen Ansichten, jedoch ging es in jedem Fall um die Abgrenzung gegenüber dem «feindlichen» Ausland und um die Suche nach den vereinenden Eigenheiten der Schweiz.

Ab Juni 1934 strahlte der Schweizerische Rundspruch versuchsweise ein Mittelwellenprogramm für Schweizerinnen und Schweizer im europäischen Ausland aus. Die erste Gemeinschaftssendung nach Übersee wurde dann auch symbolträchtig am 1. August desselben Jahres über die Antenne des Völkerbundes in Prangins bei Genf gesendet. Diese Sendung gilt als Geburtsstunde des Kurzwellendienstes. Kurz darauf folgten wöchentliche

---

<sup>117</sup> Marcel Pilet-Golaz (1889–1958): Schweizer Bundesrat.

<sup>118</sup> Schade, Edzard: *Das Scheitern des Lokalfunkens, 1923–1931*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. Baden: hier + jetzt 2000, S. 25–51, S. 51.

<sup>119</sup> Ebd., S. 238.

<sup>120</sup> Scherrer, Adrian: *Aufschwung mit Hindernissen, 1931–1937*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. Baden: hier + jetzt 2000, S. 59–92, S. 87.

Sendungen in Richtung Nord- und Südamerika, die ab 1936 um Sendungen nach Afrika, Asien und Australien erweitert wurden.

Am 27. April 1937 stimmte das schweizerische Parlament dem bundesrätlichen Projekt zur Errichtung eines Kurzwellensenders beim bernischen Schwarzenburg zu, das mit Gesamtkosten von 380 000 Franken veranschlagt war. Dieser Bau einer 25-kW-Sendeanlage wurde notwendig, weil der Sender des Völkerbundes in Prangins nur dann zur Verfügung stand, wenn er von anderen Stationen nicht benötigt wurde. Ein halbes Jahr später schrieb Alfred W. Glogg, seit 1936 Generaldirektor der SRG, in einem Brief an die Generaldirektion der PTT: «Der Bau eines nationalen Kurzwellensenders, [...], ist beschlossen.»<sup>121</sup> Dass die Bedeutung des Senders in der Unterstützung der GLV lag, daraus wurde kein Hehl gemacht. So findet sich im Jahresbericht der SRG von 1937/38 die folgende Passage:

«Wohl das wichtigste Ereignis aus diesem Gebiete ist der Beschluss der Bundesversammlung, die eidgenössische PTT-Verwaltung zu ermächtigen, bei Schwarzenburg einen nationalen Kurzwellensender zu errichten, der in erster Linie im Dienste des Auslandschweizertums und der geistigen Landesverteidigung stehen soll. [...] Es kann nicht bezweifelt werden, dass die Auslandschweizer in den ihnen gewidmeten Sendungen vor allem den gefühlsmässigen Kontakt mit der alten Heimat suchen. Wir dürfen aber den Auslandschweizer nicht nur an jene Schweiz erinnern, die er in jungen Jahren verlassen hat, sondern haben ihm auch die Schweiz unserer Tage und ihre Leistungen auf dem Gebiete des Geistes, der Wirtschaft und der Kunst nahe zu bringen.»<sup>122</sup>

Solche Aussagen bekräftigen nicht nur das ideologische Fundament, auf dem der Sender gebaut wurde, sondern geben auch den klaren Auftrag bekannt, dass die Hörschaft im Ausland über das Heimatgefühl zu packen sei. Dass das Radio für nationale und oft sogar nationalistische Ziele institutionalisiert wurde, kann in den 30er Jahren für ganz Europa beobachtet werden, was einer Demokratisierung der gesellschaftlichen Kommunikation meist abträglich war.<sup>123</sup>

Die eidgenössischen Räte bewilligten 1938 schlussendlich 950 000 Franken für den Bau eines Kurzwellensendezentrums, das ab dem folgenden Jahr den regelmässigen Sendebetrieb aufnehmen sollte. Um von den Erfahrungen bereits bestehender Kurzwellensender zu profitieren, wurde Paul Borsinger, der zu diesem Zeitpunkt Chef des Programm-Kontrolldiensts war, im Sommer auf eine «Studienreise» nach Deutschland, in die Niederlande und nach England

---

<sup>121</sup> A254.2-001: Verschiedene Korrespondenzen zum Bau der Sendeanlage 1937, S. 1.

<sup>122</sup> JB SRG 1937/38, S. 23–24.

<sup>123</sup> Schade 1997, S. 243.

geschickt. Nach seiner Rückkehr fasste er seine Eindrücke in einem Bericht zusammen. Die wichtigsten Punkte sollen hier stichwortartig aufgelistet werden:<sup>124</sup>

- Aus einem Minimum an Mitteln und Personal sei ein Maximum an Leistung herauszuholen.
- Es soll der Hauptzweck sein, die eigenen Landsleute dem Vaterland näherzubringen und das gegenseitige Kennen und Verstehen unter den Völkern zu fördern.
- Es soll die schweizerische Kultur und Kunst propagiert werden, wobei indirekt auch die schweizerische politische Weltanschauung zum Ausdruck gebracht werden soll.
- Die Musik habe zu überwiegen; das Wortprogramm sei inhaltlich einfach zu gestalten.
- Die Auswahl der Musik habe dem Wunsch der Hörer zu entsprechen.
- Es soll vermieden werden, dass einer der drei Landesteile den Eindruck bekommen könnte, ein anderer zwingt ihm seine Sprache oder seine Anschauungsweise auf. Das friedliche Zusammenleben und Zusammenschaffen dreier verschiedener Sprachen und Kulturschattierungen und deren gegenseitiges Verstehen und Achten seien herauszustreichen.

In der Folge entwickelte sich zwischen Borsinger und Dr. Willy Lüthy, dem Chef des technischen Diensts, eine Auseinandersetzung, in der es sowohl um Programminhalte als auch um Punkte der technischen Umsetzung ging. Die Herren warfen sich gegenseitig ungenügende Kenntnisse der technischen Voraussetzungen vor, aber auch das Entscheiden aufgrund unvollständiger Informationen. So gab Lüthy zu bedenken, dass es unmöglich sei, bei der aktuellen Programmgestaltung täglich eine Stunde aus den Programmen der drei Landessender zu entnehmen. Borsinger widerlegte diese Bedenken und ging sogar so weit, dass er die Loyalität des Cheftechnikers anzweifelte:

«... nicht besser wäre, er würde seine Stelle als Cheftechniker des Office mit einer Studiostelle vertauschen, [...] ... aber Teamgeist unbedingt erfordernde Arbeit eines ersten Technikers des kommenden Kurzwellendienstes.»<sup>125</sup>

Diese Auseinandersetzung verlagerte sich im Herbst von einem Gezanke zwischen Borsinger und Lüthy zu einem wahrhaften Streit auf Chefstufe und ging als sogenannter «Studiostreit» in die Annalen ein.

---

<sup>124</sup> A000-001.1: Bericht zur Studienreise von Paul Borsinger vom 31.8.1938, passim.

<sup>125</sup> A000-001.1: Stellungnahme von Paul Borsinger vom 30.9.1938, S. 10.

### Geburtswehen oder der Streit um *Plan B* und *Plan Sch*

In der Novembersitzung des Zentralvorstands der SRG wurde beschlossen, dass sich die Generaldirektion der SRG mit der Generaldirektion der PTT in Verbindung zu setzen hätte, um die technischen, die finanziellen und die administrativen Fragen zu klären, ob der Kurzwellendienst bei der Geschäftsstelle in Bern (dem sogenannten Office) eingegliedert bleiben soll, so wie es Paul Borsinger in einem ersten Plan dargelegt hatte, oder ob er einem Landessender übertragen werden soll. Die teilweise hitzig geführten Debatten, die oftmals auch die Grenzen des Persönlichen überschritten, sind in den Akten des SRG-Zentralarchivs gut dokumentiert. Für diese Darstellung sollen nur die wichtigsten Stationen genannt werden.

Der Streit darum, ob der Kurzwellensender aus einem der drei Landessenderstudios bedient werden sollte oder ob man seinen Sitz dauerhaft in der Geschäftsstelle verankere, nahm seinen Ursprung in der Sitzung des Zentralvorstandes der SRG vom 25. November 1938, als dort gefragt wurde, «si nous voulons continuer à confier le service des émissions sur ondes courtes à l'Office, ou si nous voulons le détacher de l'Office pour le confier à un studio».<sup>126</sup>

Bedenken wurden dahingehend geäussert, dass man durch die Zentralisierung des Studios im Office quasi ein neues Studio schaffen würde. Es wurden die Kosten sowie die technischen und personellen Aufwände diskutiert, bis schliesslich mit zwölf zu einer Stimme beschlossen wurde, dass der Sender im Office zentralisiert bleiben solle, aber in der Hauptsache durch die Programme der drei Landessender bespielt werde, die zweckentsprechend durch mehrsprachige Ansagen ergänzt werden.

Kurt Schenker, der Leiter des Studios in Bern, sah sich persönlich und sein Studio durch Paul Borsinger und den Kurzwellendienst bedroht, weshalb er an einer Besprechung des Zentralvorstandes vom 22. Dezember 1938 nochmals seine Überlegungen zu einem dezentralisierten Kurzwellendienst vortrug. Der Vorstand beauftragte ihn danach, einen Vorschlag zu einer dezentralisierten Organisation zu verfassen. Seine Kritikpunkte am Plan von Borsinger (in den Akten kursieren die Kürzel *Plan B* und *Plan Sch*) sind:

- unmöglich disponierter Personaletat
- Mangel an Räumlichkeiten und Geräten
- Fragen der Autorengebühren und Honorare
- Fehlendes Fachpersonal für die Bearbeitung der Beiträge und dadurch möglicherweise eine falsche Darstellung der einzelnen Landesregionen

---

<sup>126</sup> A000-001.1: Protokoll der Sitzung des Zentralvorstandes der SRG vom 25.11.1938, S. 23. (Übersetzung Thomas Järman: ... als dort gefragt wurde, «ob wir den Kurzwellendienst weiterhin dem Office anvertrauen wollen, oder ob wir ihn vom Office loslösen wollen und einem anderen Studio anvertrauen wollen».)

Er sah die Vorteile seines Planes darin, dass dieser nichts Neues schaffe, sondern auf einer bestehenden und bewährten Organisation aufbauen würde.<sup>127</sup> Unschwer lassen sich in diesem Bericht persönliche Befürchtungen durch ein quasi konkurrenzierendes Studio erkennen. Interessant ist auch der letztgenannte Gedanke, der die Vermutung aufkommen lässt, dass Schenker befürchtete, der nicht einem Studio untergeordnete Sender könnte die Schweiz in einem falschen Licht darstellen. Diese Idee, die einem Wunsch nach Zensurierung gleichkommt (die Programme der Landessender wurden durch die Landesregierung mehr oder weniger beaufsichtigt), scheint ein ganz persönlicher gewesen zu sein.

Auch technische Argumente führte Schenker ins Feld. Er führte aus, dass durch die Zwischenstation in Bern die akustische Qualität der Sendungen leiden würde, was zu einem unbefriedigenden Hörerlebnis bei den Hörerinnen und Hörern führen würde. Daneben führte er einen grossen Vergleich auf finanzieller Ebene an und kam nach der Ausführung seines Budgets zum Schluss, dass es nach seinem Plan, im Gegensatz zum *Plan B*, nicht notwendig sei, den bestehenden Studios Geld wegzunehmen.

Am 7. Januar 1939 erhielt Borsinger die Gelegenheit, Stellung zu nehmen und seinen Gegenbericht zu präsentieren. In spürbar erboster Schreibweise fasste Borsinger die Kritik Schenkers zusammen und begründete nochmals seine Ausführungen vom ersten Bericht. Mehrfach argumentierte er gegen den Vorwurf, dass sein Plan zu «einfach und zu billig [rechne]»<sup>128</sup> und schloss seine Ausführungen zu den finanziellen Aspekten mit den Worten:

«Es fällt schwer, in dem einer näheren Prüfungen nicht standhaltenden «Beweis» des Herrn Sch etwas anderes zu sehen, als den Versuch, die behauptete grössere Billigkeit seines tatsächlich teureren Gegenvorschlages plausibel zu machen.»<sup>129</sup>

Dass es sich – wie oben erwähnt – bei diesem Streit nicht nur um eine geschäftliche Auseinandersetzung gehandelt hatte, sondern bei Schenker auch um die Angst vor einem konkurrenzierenden Studio und bei Borsinger auch um die Frage nach Prestige ging, zeigen Sätze, die ganz klar auf der persönlichen Ebene funktionieren. So bezeichnete Borsinger den *Plan Sch* als «unbegreiflich für einen Realisten» und er attestierte Schenker «Mangel an Wirklichkeitssinn».<sup>130</sup> Borsinger bezeichnete die Zusammenlegung der Dienste des Kurz-

---

<sup>127</sup> A000-001.2: Bericht von Kurt Schenker vom 31.12.1938, S. 5.

<sup>128</sup> A000-001.2: Stellungnahme von Paul Borsinger vom 7.1.1939, S. 3.

<sup>129</sup> Ebd., S. 6.

<sup>130</sup> Ebd., S. 8.

wellendiensts an einem Ort als «nationale Notwendigkeit».<sup>131</sup> Die von Schenker ins Spiel gebrachten Vorwürfe, ein zentralisiertes Büro könnte nicht im Dienste der GLV alle Landesteile gleich gut vertreten, versuchte Borsinger dadurch zu entkräften, dass die Leitung eben einer Person zu übertragen sei, die das «Gesamtschweizerische nie aus den Augen» verlöre, und ohne Umschweife brachte er sich gleich selbst ins Rennen, indem er anfügte, dass ihm «diese Eigenschaften gerade von jenen Landesteilen, die am bewusstesten Föderalismus pflegen, nicht in Abrede gestellt» würden.<sup>132</sup> Borsinger schloss seinen Gegenbericht mit den Worten:

«Die Argumente Sch gegen den Plan B, vor allem aber die drei Hauptargumente a) er bedeute ein neues Studio, b) er sei finanziell untragbar, c) er sei qualitativ minderwertig, sind unhaltbar.»<sup>133</sup>

Am 26. Januar 1939 fand eine Sitzung statt, bei der sowohl Borsinger als auch Schenker ihre Pläne nochmals vortragen konnten. Die beratende Kommission konnte sich an diesem Tag jedoch noch auf keinen Vorschlag einigen. Erst an der Sitzung vom 2. Februar fielte der Zentralvorstand den Entscheid, dass der Plan von Paul Borsinger, nämlich die Übertragung der Überseesendungen dem Office anzuvertrauen, umzusetzen sei.<sup>134</sup>

Im Archiv der Generaldirektion der SRG sind einige wenige Briefe und Postkarten archiviert, die dokumentieren, dass nach dieser Debatte, die oft auch persönlich geführt wurde, Paul Borsinger Kurt Schenker ein Friedensangebot machte. So entschuldigte er sich und gestand ein, «dass wir beide im Kampf um unsere Ideen und Pläne in letzter Zeit zuweilen etwas weit gegangen sind, da und dort sogar etwas zu weit».<sup>135</sup>

#### Die Sendeanlage Schwarzenburg nimmt den Betrieb auf

Pünktlich zum Beginn der *Landi*, der Schweizerischen Landesausstellung (6. Mai bis 29. Oktober 1939), konnte der Sender Schwarzenburg in Betrieb genommen werden. Er war das perfekte Medium, um den Geist der Landesverteidigung, die das zentrale Motto der Ausstellung war, in die Welt hinauszutragen. Am 6. Juli jedoch brannte die Sendeanlage in Schwarzenburg vollständig nieder, sodass die Sendungen vorerst wiederum über den Völker-

---

<sup>131</sup> A000-001.2: Stellungnahme von Paul Borsinger vom 7.1.1939, S. 9.

<sup>132</sup> Ebd., S. 10.

<sup>133</sup> Ebd., S. 15.

<sup>134</sup> A000-001.2: Protokoll der Sitzung vom 2.2.1939, S. 1.

<sup>135</sup> A000-001.2: Brief von Paul Borsinger an Kurt Schenker vom 10.2.1939.



bundsender in Prangins gesendet werden mussten. Im Bericht zum Brand steht, dass der Cheftechniker morgens um vier Uhr, nachdem die Sendungen nach Nord- und Südamerika abgeschlossen waren, die Anlage verlassen hatte, ohne noch etwas vom drohenden Unheil zu bemerken. Kurz darauf jedoch stand das Sendegebäude in Vollbrand und die Anlagen waren unrettbar verloren. Die Ermittlungen ergaben, dass Brandstiftung und Fahrlässigkeit ausgeschlossen werden konnten und dass wohl «irgendeine unvorhersehbare unglückliche Zufälligkeit» zum Brand geführt hatte.<sup>136</sup> Der sofortige Wiederaufbau wurde beschlossen und schon ein Jahr später fertiggestellt.

Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 wurden die Sendungen des Kurzwellendienstes noch bedeutender. In diesen Jahren wurde «der Kurzwellendienst dem Auslandschweizer sichere Informationsquelle und unzweifelhafter Neutralitätsbeweis»<sup>137</sup>. Mit grossen persönlichen Efforts wurde es möglich, ohne die Budgets übermässig zu belasten, die Sendefrequenzen zu erhöhen. So wurden schon bald tägliche Sendungen für das angrenzende Europa sowie Nord- und Südamerika produziert. Dass die Kriegsbedrohung auch das alltägliche Leben der Mitarbeiter prägte, belegt unter anderem ein Briefverkehr aus

dem Jahr 1941 zwischen Paul Borsinger und Cheftechniker Lüthy, in dem es um die Bedrohung aus dem Ausland geht, aufgrund derer die Sicherung des Hauseinganges verstärkt werden müsse.<sup>138</sup>

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnten endlich längst überfällige technische Verbesserungen der Sendeanlage umgesetzt werden. Vonseiten der Direktoren der Regionalstudios bestanden weiterhin die Befürchtungen, dass durch einen weiteren Ausbau des Kurzwellendienstes und dessen räumliche Vergrösserung dieser zu einem eigenständigen Studio aufgewertet werden könnte. Es wurde befürchtet, dass eines der deutschschweizerischen Studios zugunsten eines vollwertigen Kurzwellendienststudios geschlossen werden könnte. Wiederum wurde der zu erhaltende Föderalismus als Argument genannt.

---

<sup>136</sup> A254.2-003: Bericht zum Brand der Sendeanlage Schwarzenburg, S. 1.

<sup>137</sup> Padel, Gerd H.: 50 Jahre-ans-anni-onns 1935–1985 Schweizer Radio International, Radio Suisse Internationale, Radio Svizzera Internazionale, Radio Svizzer Internazionale. Bern, Schweizer Radio International, cop. 1985, S. 36.

<sup>138</sup> Vgl. etwa A122-001: Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Willi Lüthy von 1941.

Dass die Geschichte des Kurzwellendienstes in den Anfängen nicht nur von Kämpfen um finanzielle Mittel für Sendeanlage oder Personalbudgets geprägt war, sondern immer auch von persönlichen Querelen zwischen den Studioleitern (namentlich Schenker und Borsinger), aber auch von Machtkämpfen innerhalb des Kurzwellendienstes (Borsinger gegen Lüthy), haben die ausgeführten Stationen gezeigt. Dass sich Paul Borsinger jederzeit mit aller Kraft für «seinen» Kurzwellendienst eingesetzt hatte und sich auch vor Auseinandersetzungen mit der Generaldirektion der SRG, namentlich Alfred W. Glogg, nicht scheute, zeigt ein Kommentar in der Neuen Zürcher Zeitung vom 14. Februar 1950, der auf den Rücktritt Gloggs als Generaldirektor (seit 1936 im Amt) verfasst wurde. Darin hiess es:

«Der Generalsekretär der Rundspruchgesellschaft, Dr. Rudolf v. Reding, und der Leiter des Kurzwellendienstes, Paul Borsinger, scheinen seit Jahren bewusst die Arbeit ihres Vorgesetzten erschwert zu haben.»<sup>139</sup>

Anfang 1952 wurde das Studio des Kurzwellendienstes durch die offizielle Konzession des Bundesrates doch endlich als siebte Unternehmenseinheit in die SRG integriert und galt von da an als eigenständiges Studio, dem Paul Borsinger als Direktor vorstand.

#### 1952–1967: Jahre der erfolgreichen Etablierung

Paul Borsinger hielt sein Direktorenamt bis 1960 inne. Ihm folgte Gerd H. Padel nach, der seit 1956 Vizedirektor war. Padel behielt seinen Posten bis 1965 und wurde danach Direktor des Radiostudios Zürich. Padel's Nachfolger wurde Joël Curchod. Quasi als beständige Konstante stand Marcel Bezençon als Generaldirektor der SRG vor. Er wurde Anfang des Jahres 1950 vom Zentralvorstand zum Generaldirektor gewählt, trat sein Amt am 15. Juli 1950 an und leitete die Geschicke der Rundfunkanstalt bis 1972. Diese Jahre brachten einen beständigen Ausbau des Programmangebots, sodass sich der Kurzwellendienst immer mehr Sendgebiete weltweit erobern konnte.

Über die Reichweite und die Qualität des Empfangs, aber natürlich auch Kritisches zu den Sendehalten, wurde dem Sender von der Hörerschaft in zahllosen Briefen, Telegrammen und anderen Einsendungen berichtet. Borsinger schrieb etwa in einem Bericht zur Finanzierung des Senders vom 20. Juni 1959:

---

<sup>139</sup> Zit. nach: Ehnimb-Bertini, Sonia: *Jahre des Wachstums. Die SRG vor neuen Herausforderungen, 1950–1958*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 153–180, S. 155.

«Gemäss dieser Umfrage [eine Umfrage, die von *Voice of America* und der BBC durchgeführt wurde] darf man pro Hörerbrief mit 120 regelmässigen Hörern, die nicht schreiben, rechnen, d. h. solchen, die mindestens einmal pro Woche den betreffenden Sender aufsuchen. 1957 erhielt unsere KWD weit über 20 000 Hörerbriefe.»<sup>140</sup>

Gemäss dieser groben Schätzung wären dies rund 2 400 000 Hörende in der ganzen Welt gewesen. Natürlich lässt sich diese Zahl nicht wirklich definieren und die von den genannten Sendern angegebene Rechnung diene wohl eher als Legitimationsversuch. Vom «messbaren» Erfolg des Senders zeugt eigentlich aber die enorme Zahl an Zuschriften. Mit welchem Faktor diese dann multipliziert werden sollte, ist an und für sich sekundär. Im Jahresbericht über das Geschäftsjahr 1959 der SRG schrieb Borsinger:

«Im Laufe des Jahres 1959 sind unserem Kurzwellen-Studio 24 822 Hörerbriefe zugegangen. Die 70 bis 100 Hörerbriefe, die Tag für Tag an den KWD gerichtet werden, entstammen allen Kreisen der Weltbevölkerung, von einsamen Bauern und abgehetzten Großstadtmenschen, von Diplomaten, Journalisten, Forschungsreisenden, von Fischern und Jägern und heimwehkranken Schweizermatrosen, von Bürgern der Entwicklungsländer, die am Beispiel der Schweiz zu entdecken hoffen, wie ein kleines, scheinbar schwaches Land aus eigener Kraft Weltgeltung erreichen kann.»<sup>141</sup>

### 3 Die Tonbandsammlung von Fritz Dür

Eine zentrale Frage des gesamten Forschungsprojekts war die Frage nach der Entstehung des Tonbandkonvoluts, welches innerhalb und ausserhalb des Projekts gerne als «Sammlung Fritz Dür» bezeichnet wurde. Gesucht wurde nach institutionellen Vorgaben und nach betrieblichen Richtlinien, vielleicht sogar nach politischen Einflüssen vonseiten der Landesregierung. Zu Beginn der Forschungsarbeit war nur bekannt, dass Fritz Dür, als damaliger Leiter der Sonotheek, Ende der 1950er Jahre mit einer Sammeltätigkeit begonnen haben musste. Ein klareres Bild über seine Tätigkeit, auch wenn das leider bloss spärlich vorhandene Archivmaterial nur einige Anhaltspunkte lieferte, soll in diesen Kapiteln aufgezeigt werden. Zusammen mit den bereits ausgeführten historischen Grundlagen, die das Wesen der damaligen Zeit beschreiben, ergibt sich so doch ein Setting, das den Rahmen für die Musik in der «Sammlung Fritz Dür» vorgibt und aus dem sich schlussendlich vielleicht Kriterien für eine eingeschriebene Swissness ableiten lassen. Der Entstehung der Tonband-sammlung ist mit dem Kapitel 3.2 ein eigener Abschnitt gewidmet, da diese im historischen Kontext von gros-

---

<sup>140</sup> A000-003.4: Bericht zur Finanzierung des Senders von Paul Borsinger vom 20.6.1959, S. 5.

<sup>141</sup> JB SRG 1959, S. 39–40.

ser Bedeutung ist. Hier sollen die Überlieferung und die finale Rettung der Bänder vor dem gänzlichen Kassieren mit einigen Zeilen beleuchtet werden.

Mitte der 1970er Jahre verlor die Tonbandsammlung, bedingt durch das Aufkommen der Stereophonie und durch die neuen Hörerbedürfnisse, langsam an Bedeutung. Fritz Dür und seine Sonotheek konnten «die Bedürfnisse nach rascher Beschaffung des modernen Materials, das man brauchte, sprich die Popmusik und so, dem konnte er mit dieser Sonotheek nicht mehr richtig entsprechen».<sup>142</sup> Dür musste die Leitung der Sonotheek, wohl nicht ganz freiwillig und ohne Missstimmung, abgeben. Sein Nachfolger wurde François Benedetti, dem 1981 Christian Strickler folgte.

Einige Jahre vor seiner Pensionierung trat Dür mit der Idee, alle Tonbänder noch einmal umzuspulen und somit vor dem Zusammenkleben zu schützen, an Strickler heran, der sich so an die Episode erinnerte:

«Und einmal, als ich dann eben die Sonotheek hatte, ist er zu mir gekommen und hat gesagt: Ja, Herr Strickler, diese Bändchen. Was haben Sie, irgendwie soll ich die... Werden die erhalten? Dann habe ich gesagt: Wenn es nach mir geht, werden sie erhalten. Und dann hat er mir gesagt: Soll ich aber... die sind jetzt schon so lange nicht aufgespult worden. Die kleben zusammen. Die gehen kaputt, wenn man die nicht behandelt. Soll ich die noch mal umspulen und schauen, ob die Kartonschachteln richtig beschriftet sind, und so? Und ich habe ihm gesagt: Ich wäre sehr froh, wenn Sie das machen könnten. Und dann hat er die wirklich über lange Zeit, lange Monate, immer jeden Morgen eine Packung geholt und hat jedes Band aufgespannt aufs Tonband, umgespult und auch die richtigen Vorspann- und Nachspannbänder angeklebt. Sofern das nötig war und kontrolliert, ob die Anschriften richtig waren und hat dort eine sehr gute Arbeit gemacht, dass die technisch eben erhalten blieben.»<sup>143</sup>

Zu dieser Zeit wurden die Bänder im Radiobetrieb jedoch schon nicht mehr benutzt.

1987, zwei Jahre nach Fritz Dürs Pensionierung, stand die Sammlung Dür schliesslich vor dem Schicksal, vernichtet zu werden. Sie wurde bei einer Räumungsaktion in den Container geworfen, jedoch von zwei umsichtigen Mitarbeitern des Kurzwellendienstes aus dem Abfallbehältnis gerettet. Sie befanden die Bänder für erhaltenswert, da sie, nach einem flüchtigen Blick, ihrer Meinung nach viele Originalbänder mittlerweile gelöschter Aufnahmen und viele «Helvetica» enthielten. Aufgrund der beschränkten Platzverhältnisse im Radiostudio Bern kamen die Tonbänder dann in ein Aussenlager im bernischen Vorort Bümpliz.

2005 brachte man die Bänder in die Schweizer Nationalbibliothek in Bern, damit sie fachgerecht aufbewahrt werden konnten. 2012 sollten die Bänder wiederum vernichtet wer-

---

<sup>142</sup> Interview mit Christian Strickler, vgl. Kap. 7.2, Timing: 0:13:16.

<sup>143</sup> Ebd., Timing: 0:09:58.

den. Jedoch wurde Rudolf Müller vom Verein Memoriav<sup>144</sup> auf die Sammlung aufmerksam, der dann die wissenschaftliche Aufarbeitung der Tonbänder anstieß.

In den nachfolgenden Kapiteln werden nun erst Fritz Dür, der ‹Schöpfer› der Tonbandsammlung, biografisch vorgestellt und danach die Entstehung der Sammlung ausgeführt. Ebenso werden einige wichtige Persönlichkeiten präsentiert, die im Verlaufe immer wieder grössere und kleinere Rollen auf der Bühne des Kurzwellendienstes und in Bezug auf die Sammlung spielten. Des Weiteren sollen die Bedeutung der Musik, ihrer Genres und das Verhältnis zwischen Wort und Musik beim Sender beleuchtet werden. Abschliessend wird eine gründliche statistische Korpusanalyse auch empirische Einblicke in die Sammlung gewähren.

### **3.1 Zur Person Fritz Dür**

Der hier nacherzählte Lebenslauf von Fritz Dür dient dazu, die Persönlichkeit hinter der Sammlung zu beleuchten. Auch wenn es sich bei der Bestückung der Sonothek, wie weiter unten noch detailliert ausgeführt werden wird, nicht um eine reine Sammeltätigkeit von Dür selbst handelte, sondern vielmehr um eine Reorganisation und Inventarisierung des bestehenden Stocks an Schallplatten und Tonbändern, ist eine Beschreibung der Persönlichkeit Dürs wichtig, denn beispielsweise die Akkuratess, mit der die Inventarisierung durchgeführt wurde, scheint sich aus diesen biografischen Ausführungen zu erklären. Die Nacherzählung des Lebens von Fritz Dür beruht zum grössten Teil auf Aussagen von Christina Berner-Dür, seiner Tochter, die dem Projektteam in einem Interview am 10. Mai 2013 Auskunft gegeben hat (vgl. Anhang 7.1). Dazu kommen weitere Informationen von ehemaligen Mitarbeitern und Bekannten.

#### Das familiäre Umfeld

Fritz Dür wurde am 4. Februar 1920 als zweiter Sohn in die Familie Ernst und Johanna Dür-Bucher geboren, welche zu diesem Zeitpunkt am Nonnenweg im Zentrum der Stadt Basel wohnte. Die aus dem bernischen Burgdorf stammende Familie war wegen des Berufs des Vaters – er war Chemiker bei der Firma CIBA – an den Rhein gezogen. Fritz Dür verlebte eine Kindheit, in der es immer wieder zu kleineren Spannungen kam, da Fritz nicht die Interessen

---

<sup>144</sup> Memoriav wurde als Verein 1995 gegründet und hat die Erhaltung und Erschliessung des audiovisuellen Kulturguts der Schweiz als Aufgabe. URL: <http://memoriav.ch>.

seines Vaters teilte, sondern sich schon früh der Musik und anderen musischen Themen zuwandte. Christina Berner-Dür meinte dazu:

«Und ich denke, dass sich mein Grossvater immer wünschte, dass er jetzt auch Chemiker würde. Etwas in diese Richtung. Und seine Mutter hat das natürlich auch gefördert, das ganze Klavierspiel schon in der Kindheit. Sie war die, die sozusagen für den seelischen Aspekt ihrer Kinder geachtet hat.»<sup>145</sup>

Der Vater soll vom Charakter her streng und die Mutter warmherzig und weich gewesen sein. Die musische Veranlagung seines Sohnes hatte dem naturwissenschaftlich interessierten Vater zeitlebens Mühe bereitet. Diese Differenzen sollten sich erst viel später legen, als Dür seinen hoch betagten Vater alle zwei Wochen in Basel besuchte. In dieser Zeit sei der Grossvater «weicher geworden»<sup>146</sup> und die beiden Männer konnten sich neben Politischem und Technischem dann auch über musische oder gar philosophische Themen unterhalten. Dürs älterer Bruder wanderte früh nach Kanada aus und verstarb dort relativ jung bei einem Autounfall. Frau Berner hat nur noch schwache Erinnerungen an ihn, da sie ihn in ihrem Leben nur wenige Male gesehen hatte. Fritz Dürs Mutter verstarb Ende der 60er Jahre, an das genaue Jahr konnte sich Frau Berner nicht erinnern, und sein Vater im hohen Alter von 92 Jahren.

#### «Er war besessen von Musik»<sup>147</sup>: Die Studien- und Lehrjahre

1938 (oder 1939, Frau Berner war sich nicht ganz sicher) machte Fritz Dür die Matura und begann an der Universität Basel ein Studium der Musikwissenschaft.<sup>148</sup> Musik war ein Bereich, der ihn schon zeitlebens beschäftigt hatte. Er muss sehr gut Klavier gespielt haben, was von mehreren Personen, die ihn persönlich gekannt haben, bestätigt wurde. Besonders angetan war er von den Werken George Gershwins, dessen Klavierwerke er im kleinen Kreise immer wieder zum Besten gab:

«Und war begeisterter Jazz- und Gershwin-Verehrer. Das war für ihn ganz grossartig.»<sup>149</sup>

Beeindruckend muss auch sein Talent zur Improvisation gewesen sein:

---

<sup>145</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:21:37.

<sup>146</sup> Ebd., Timing: 1:19:33.

<sup>147</sup> Interview mit Christine Burckhardt-Seebass, vgl. Anhang 7.3, Timing: 0:18:36.

<sup>148</sup> Nachfragen beim Studiensekretariat der Universität Basel und beim Sekretariat des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel trugen leider nicht zur Klärung bei.

<sup>149</sup> Interview mit Christine Burckhardt-Seebass, vgl. Anhang 7.3, Timing: 0:15:38.

«Er konnte einfach x, sich hinsetzen und man konnte einfach eine Melodie oder so vorsingen und er hat das dann einfach immer gerade gemixt.»<sup>150</sup>

Aufgrund des Zweiten Weltkriegs musste er das Studium unterbrechen, da er zum Militärdienst eingezogen wurde. Fritz Dür diente in der Kompanie der Mitrailleure (Kp IV/52), die im aargauischen Magden versehentlich mit Maschinengewehrkühlöl zubereitete Käseschnitten zum Essen gereicht bekamen. Bei diesem Unfall vom 29. Juli 1940, der mit dem Begriff «Die Ölsoldaten»<sup>151</sup> Schlagzeilen machte, wurden 87 Soldaten und Zivilisten vergiftet. Viele von ihnen trugen zum Teil schwere und irreversible Lähmungen der Beine davon. Fritz Dür überlebt den Vorfall glimpflich. Christina Berner:

«Aber ihm ist das eigentlich relativ... also er hatte ja noch Glück.»<sup>152</sup>

Dass er keine körperlichen Schädigungen davontrug, bestätigte auch Christine Burckhardt-Seebass. Sie erinnerte sich nicht daran, dass er irgendwelche Lähmungen oder Spätfolgen von dieser Vergiftung gezeigt hätte.

«Er war offensichtlich nicht an den Armen behindert. Die waren ja zum grossen Teil auch in der Bewegung behindert. Ich meine auch nicht, dass er gehinkt hat oder irgend sowas. Es war nicht... äh... war klein und zierlich. Sehr bleich, sehr... Also er sah nicht sehr gesund aus. Das schon, aber ich meine, er war jedenfalls sicher nicht an den Armen behindert. An den Beinen, weiss ich nicht mehr. Ist mir nicht aufgefallen, jedenfalls.»<sup>153</sup>

Etwas diffus sind die Jahre nach dem Krieg. Es ist wahrscheinlich, dass Fritz Dür das Studium wiederaufnahm und nebenbei Klavierunterricht am Konservatorium nahm.<sup>154</sup> Dass sein musikalisches Wissen fundiert war und seine pianistischen Fähigkeiten bemerkenswert, bestätigte Christine Burckhardt-Seebass, die Fritz Dür persönlich gekannt hatte, mit dem Satz:

«Das war nicht laienhaft,...»<sup>155</sup>

Über Ernst Mohr<sup>156</sup>, der am Konservatorium Harmonielehre unterrichtete, lernte er Elisabeth Schöpfer, seine erste Frau, kennen, die in dieser Zeit gerade ihr Pianisten-Diplom

---

<sup>150</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 0:02:23.

<sup>151</sup> Vgl. etwa: Müller, Bruno: *Magden im Zweiten Weltkrieg*. <http://www.magden.ch/dl.php/de/0d2zq-mjfkz/2.weltkrieg.pdf> (aufgerufen am 20.7.2015).

<sup>152</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:13:10.

<sup>153</sup> Interview mit Christine Burckhardt-Seebass, vgl. Anhang 7.3, Timing: 0:15:38.

<sup>154</sup> Vgl. Anmerkung 147.

<sup>155</sup> Ebd., Timing: 0:20:39.

<sup>156</sup> Ernst Mohr (1902–1985): Dozent für Musiktheorie an der Universität Basel.

machte. Die Anekdote des Kennenlernens ihrer Eltern berichtete Christina Berner so, dass Mohr zu Fritz Dür gesagt habe:

«Du ich habe da eine Schülerin, die würde dir sicher gefallen, die kommt überhaupt nicht draus in der Harmonielehre. Könntest du dieser etwas Nachhilfeunterricht [geben]?»<sup>157</sup>

1948 heirateten die beiden, wohl nicht ganz ohne Druck von aussen:

«Und ich denke, da hat auch meine Grossmutter mütterlicherseits angefangen Druck zu machen auf ihn, dass er da jetzt nicht mehr ne Ewigkeit weiterstudieren, man kann ja nicht sein Leben nur mit Klavier spielen und so verdienen und er müsse jetzt ne ordentliche Ausbildung haben und hat ihn fast etwas gezwungen, genötigt, dass er diese Tonmeister-Ausbildung noch macht.»<sup>158</sup>

Fritz Dür brach das Studium wie gewünscht ab und begann darauf eine Tonmeister-Lehre. Wo genau er diese Ausbildung absolvierte, ist unklar. Es ist aber wahrscheinlich, dass er diese beim Radiostudio in Basel durchlief. Das Ehepaar zog bald darauf in ein Haus in Birsfelden, wo 1952 Tochter Christina zur Welt kam.

Fritz Dür taucht in den Akten im Zentralarchiv der SRG in Bern nur ganz selten auf, denn gerade zum Personal beim Kurzwellendienst sind nur sehr wenige Dokumente erhalten geblieben. Im Personalbudget des Kurzwellendienstes für das Jahr 1957, aufgestellt am 1. Dezember 1956, findet sich jedoch eine wichtige Angabe zu seiner Person (vgl. Anhang 8.1). Es geht daraus hervor, dass Fritz Dür am 1. Oktober 1955 in einer provisorischen Anstellung beim Kurzwellendienst als Programmbearbeiter zu arbeiten begonnen hat und ab dem 1. Januar 1957 diese Anstellung definitiv wurde. Dieser Wechsel von Basel nach Bern brachte für die Familie Dür jedoch die Trennung:

«Für ihn war das eine grosse Chance und das hat ihn natürlich fasziniert. Und dann ging er nach Bern und das war dann auch das Ende der Ehe meiner Eltern. Meine Mutter wollte nicht mit.»<sup>159</sup>

Die Ehe wurde geschieden und Fritz Dür zog nach Bremgarten, einem Vorort von Bern. Seine Frau blieb mit der Tochter in Birsfelden wohnhaft.

Beim Kurzwellendienst lernte Dür dann auch seine zweite Frau kennen. Sie wird im oben genannten Dokument ebenfalls erwähnt (Zeile 29, S. 3). Darin steht, dass Dora Zbinden (\*12.10.1937) seit dem 1. April 1956 als provisorische Kanzlistin angestellt war, die zu diesem Zeitpunkt schon für eine definitive Anstellung vorgesehen war. Das Paar heiratete

---

<sup>157</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 0:10:35.

<sup>158</sup> Ebd., Timing: 0:29:29.

<sup>159</sup> Ebd., Timing: 0:13:11.



etwa 1960, doch hielt auch diese Ehe nicht lange und sie liessen sich ungefähr 1968 scheiden.

Im Jahr 1967 ist Dora Dür jedenfalls noch beim Kurzwellendienst tätig. Ihr Name findet sich noch in einem von Fritz Dür unterschriebenen Antrag vom 24. Mai 1967 für das Personalbudget von 1968.<sup>160</sup> Darin ist Dora Dür als festangestellte Mitarbeiterin in der Sonothek aufgeführt. Weiter lässt sich ihre Spur beim Sender nicht verfolgen. Die chronologisch nächstfolgende Akte, die Angaben zum Personal macht, ist vom Oktober 1976 und darin ist nur noch Fritz Dür als Mitglied für das Europaprogramm aufgeführt.<sup>161</sup>

### Tätigkeit beim Kurzwellendienst

Über Fritz Dürs konkrete Arbeit beim Kurzwellendienst ist nur wenig bekannt. In seiner ersten Zeit muss er, wie aus den obengenannten Archivdokumenten zu erfahren ist, als Programmgestalter angestellt gewesen sein; dazu war er Leiter der Sonothek. Was die genauen Aufgaben des Programmgestalters waren, lässt sich nicht sagen. Walter Fankhauser berichtete dazu nur so viel:

«Aber nicht nur das, er befasste sich auch mit den Beiträgen der Landessender für die Verbreitung via Kurzwelle, Raum für Europa. Er wählte zusammen mit seinen MitarbeiterINNEN, es waren vor allem eben Mitarbeiterinnen, Sendungen von Radio Suisse Romande, DRS Radio Italiana aus, oder waren ja Sottens und Beromünster und Ceneri, und die gingen dann auf diese Kurzwelle für Europa.»<sup>162</sup>

Fankhauser begann seine Arbeit als Pressechef des Kurzwellendienstes Anfang der 1970er Jahre, somit beziehen sich diese Angaben auf die spätere Tätigkeit Dürs beim Sender. Er war auch für die Themenwahl und das Einladen von Gesprächsgästen von wöchentlich ausgestrahlten Diskussionssendungen zu religiösen Themen zuständig. In welchem Zeitraum er diese Verantwortung innehatte, lässt sich aufgrund der vagen Angaben der Befragten nicht eindeutig sagen. Seine Tochter erinnerte sich dazu wie folgt:

«Wenn mich jemand gefragt hat, was macht dein Vater, dann hab ich gesagt, er ist beim Kurzwellendienst und macht dort Religionssendungen. Also das ist das, was ich gedacht habe, mache er beruflich. [...] Er hat mir eigentlich immer erzählt von seinen Religionssendungen, wenn er etwas vom Beruf erzählt hat. Dass jetzt wieder der Bischof sowieso gekommen sei, oder der und der von der Heilsarmee, oder jener und dieser von ich weiss nicht was. Baptisten, Methodisten, oder was auch immer. Und ihn haben eigentlich diese Menschen fasziniert. Also von diesen hat er mir eigentlich erzählt, wenn er von seinem Beruf gesprochen hat.»<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> A223-031: Personalbudget 1968.

<sup>161</sup> A212.1-002: Personalliste des Kurzwellendienstes, S. 1.

<sup>162</sup> Interview mit Walter Fankhauser, vgl. Anhang 7.4, Timing: 1:13:52.

<sup>163</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 0:37:32.

In einem Zeitungsartikel im Walliser Boten vom 3. März 1984 berichtete Alois Grichting, dass Dür für das Europaprogramm arbeitete und die religiösen Sendungen «seit nun mehr 11 Jahren erfolgreich»<sup>164</sup> betreute. Demzufolge müssten die Sendungen erst ab 1973 im Programm gewesen sein. Auch Walter Fankhauser, der seit den frühen 1970er Jahren Mitarbeiter von Schweizer Radio International war und Dür ebenfalls persönlich kannte, erinnerte sich an diese Sendungen:

«Dann, was hat der sonst noch gemacht? Ja natürlich ja: Er war ja nicht religiös, aber befasste sich mit Religion (lacht), mit Religionssendungen. Das heisst, er hatte die Kontakte dank seiner eher, würde ich mal sagen, quasi atheistischen Ausrichtung [...], befasste er sich natürlich mit den Landeskirchen. Musste die Sendungen organisieren, die Aufnahmen organisieren. Einberufen für diese Aufnahmen und das ganze kontrollieren und so weiter.»<sup>165</sup>

Christian Strickler, der seine Arbeit beim Kurzwellensender 1978 begann, bestätigte, dass Dür in dieser Zeit noch für die monatlichen Religionssendungen zuständig war (ob wöchentlich oder monatlich, da waren sich die Befragten nicht einig).<sup>166</sup> Es ist wahrscheinlich, dass sich die Erinnerungen von Christina Berner-Dür ebenfalls auf den Zeitraum nach 1970 beziehen. Ebenfalls war Dür für die Sendungen in Esperanto verantwortlich, die von einem Ehepaar Cacon gesprochen wurden.

### Persönlichkeit

Fritz Dür wird als grosszügig, zurückhaltend und bescheiden charakterisiert. Er soll eine sehr freundliche, aber manchmal auch etwas unverbindliche Art gehabt haben. Der kleingewachsene Mann, er war nur 1,62 Meter gross, hatte die Fähigkeit, gut auf Leute zuzugehen, war sehr offen und Fremdem gegenüber nie wertend<sup>167</sup>:

«Er hat nie etwas gewertet. Also das finde ich schlecht, oder äh... Er hat das einfach interessant gefunden...»<sup>168</sup>

Alles in allem war er ein Mensch, der viel Ruhe ausstrahlte und nie hektisch wirkte:

«Man hatte immer so das Gefühl, er hätte endlos Zeit.»<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> Grichting, Alois: *Bei Schweizer Radio International. Ein wichtiger <Gesandter>*. Walliser Bote 3.3.1984. <http://www.aloisgrichting.ch/data/Module/archive/21-div-vereine-1/00000010.pdf> (aufgerufen am 21.7.2015).

<sup>165</sup> Interview mit Walter Fankhauser, vgl. Anhang 7.4, Timing: 1:16:43.

<sup>166</sup> Interview mit Christian Strickler, vgl. Anhang 7.2, Timing: 0:00:16.

<sup>167</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:01:09.

<sup>168</sup> Ebd., Timing: 0:41:38.

<sup>169</sup> Ebd., Timing: 1:36:52.

Privat sprach Fritz Dür Berndeutsch, konnte aber auch Baseldeutsch sprechen, daneben beherrschte er die Fremdsprachen Englisch und Französisch.

Neben seiner musischen Ader hatte er grosses Interesse an technischen Dingen. So faszinierten ihn beispielsweise Autos sehr und er war ein leidenschaftlicher Hobbybastler, der über die Jahre in seiner Berner Wohnung eine grossflächige Wild-West-Modellbauanlage massstabsgetreu nachbaute. Daneben war er sehr belesen und kannte die wichtigen Philosophen genau:

«Also, das war er schon. Dass er das halt voll und ganz gemacht hat und eben in die Tiefe wollte. Eben auch, wenn er ein Buch gelesen hat. Das hat er nicht einfach nur gelesen, er hat auch viel Zeit... viele so Bücher in denen auch Notizen stehen oder Querverweise drin, oder irgendwie... wo man merkt, er hat nicht einfach nur ein Buch gelesen, sondern er hat sich wirklich damit auseinandergesetzt.»<sup>170</sup>

Schon früh war Dür aus der Kirche ausgetreten. Als spirituelle Lebenshaltung interessierten ihn vor allem die Schriften von Rudolf Steiner; jedoch nicht im dogmatischen Sinne, sondern vielmehr als Grundhaltung, von der es für ihn interessante Aspekte für das Leben zu übernehmen gab. Er soll in allem, was er tat, sehr konsequent und gründlich gewesen sein; so etwa, wenn es darum ging, Ordnung zu halten. Diese Akribie war sicherlich auch eine hilfreiche Eigenschaft für seine Funktion als Leiter der Sonothek, beim Reorganisieren der Tonbänder:

«Er war ein kleiner Mann, aber ein tüchtiger.»<sup>171</sup>

Zirka 1975, der genaue Zeitpunkt ist nicht klar, musste Fritz Dür die Leitung der Sonothek an François Benedetti abgeben. Es scheint jedoch so, dass dies nicht ganz freiwillig geschah. So meinte Christian Strickler etwa:

«Aber, da war Dür wahrscheinlich nicht mehr der richtige Mann.»<sup>172</sup>

Mit dem Aufkommen der Popmusik auf Schallplatten, die vom Publikum auch immer mehr verlangt wurde, konnte Dür mit seiner Sammlung, die konservativ ausgerichtet war, nicht mithalten.

1985, nach dreissig Jahren beim Schweizer Radio International, ging Fritz Dür in Pension. Um die Annehmlichkeiten der Stadt nutzen zu können, zog er aus dem Vorort in die Innenstadt, wo er eine Wohnung an der Giacomettistrasse, schräg vis-à-vis vom Radiostudio, bezog. Er

---

<sup>170</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:42:05.

<sup>171</sup> Interview mit Walter Fankhauser, vgl. Anhang 7.4, Timing: 1:13:52.

<sup>172</sup> Interview mit Christian Strickler, vgl. Anhang 7.2, Timing: 0:17:06.

verkaufte sein Auto und gönnte sich ein Generalabonnement der SBB, mit dem er tagelang in der Schweiz herumfuhr. Am 7. Januar 1990 verstarb Fritz Dür nach kurzer, aber schwerer Krankheit in Bern.

In seinem Nachlass befinden sich auch einige wenige Kompositionen, die er in seiner typischen Art fein säuberlich auf Notenpapier geschrieben hatte. Neben einigen Liedern mit Klavierbegleitung, die seiner ersten Frau gewidmet sind, findet man auch eine Fuge für Streichquartett.

### **3.2 Zur Entstehung der «Sammlung Fritz Dür»**

Zu Beginn des Forschungsprojekts wurde angenommen, dass es sich bei der Entstehung der Tonbandsammlung um einen direkten, von der Senderleitung formulierten und damit um einen institutionellen Auftrag gehandelt haben könnte. Die Annahme konnte aber aus dem gesichteten Aktenmaterial nicht bestätigt werden. Vielmehr handelte es sich dabei um eine Reorganisation, welche aus Platzgründen und zur Vereinfachung von innerbetrieblichen Abläufen durchgeführt wurde.

Wohl 1950 verfasste ein nicht näher genannter Autor einen Bericht zur Diskothek, der auch Vorschläge für das Budget 1951 enthält. Aus diesem Bericht geht hervor, dass die bestehende Kartothek, also die Karteikarten zu den verschiedenen Tonquellen, neu geordnet werden sollte, denn es «fehlt erstens eine schnelle Uebersicht des vorhandenen Materials, und 2. werden Karten herausgenommen und falsch zurückklassiert».<sup>173</sup> Aus dem Dokument lässt sich schliessen, dass es damals Eigenaufnahmen und Industrieschallplatten mit Musik, mit Gesprochenem und mit Bruitages<sup>174</sup> gegeben haben muss, zu denen es zwei Karteikartensysteme gab; das eine war alphabetisch sortiert, das andere nach Nummern. Der Autor machte in der Folge Vorschläge für eine bessere Ordnung der Karteikarten und schlug für die alphabetisch geordneten Karteikarten das Umlaufregalsystem von Kardex vor und für die nummerierten Karteikarten das System Cardineer von Diebold.<sup>175</sup> Als abschliessende Forderung zur Verbesserung der Lagermöglichkeiten empfahl der Autor:

---

<sup>173</sup> A241-001: Diskothek-Bericht, Vorschläge und Budget 1951, S. 1, vgl. Anhang 8.2.

<sup>174</sup> Unter Bruitages wurden Geräusche, aber auch Atmosphärenklänge verstanden, die zur Untermalung von Sendungen gebraucht wurden.

<sup>175</sup> Die noch vorhandenen Karteikarten zu den Tonbändern befinden sich im Archiv des Radiostudios Bern noch heute in einem Lektriever von Kardex, vgl. Abbildung im Anhang 8.3.

«Eines der beiden Systeme müssen wir baldmöglichst beginnen, dann unsere jetzige Kartothek ist ganz ausgefüllt. Vorschlag: Die alphabetische Kartothek reorganisieren.»<sup>176</sup>

Es scheint, dass die Idee der Reorganisation der Tonträger und der dazugehörenden Karteikarten aber wieder in Vergessenheit geriet und nicht weiter vorangetrieben wurde. Interessant ist, dass kurz nachdem Fritz Dür beim Kurzwellendienst festangestellt wurde, die Idee wieder aufgegriffen wurde. Am 7. Februar 1958 schrieb Lucas Staehelin, Leiter der Abteilung Musik beim Kurzwellendienst, dass der Sender «durchschnittlich pro Tag im Europa-programm zwei Stunden Musik ab Schallplatten»<sup>177</sup> benötige und da das Radio immer Neues spielen müsse, fortwährend auch neue Platten dazukommen würden. Von Fritz Dür findet sich, datiert auf den 8. Juli 1958, ein Brief an die Senderleitung, der die Idee der Reorganisation wiederaufnimmt. Er schrieb:

«Betr. REORGANISATION DER KARTOTHEK. Die, von den Herren Staehelin, Dr. Padel und Dr. von May gutgeheissene Reorganisation der Katothek [sic.] der Diskothek der Abteilung Musik des Schweizerischen Kurzwellendienstes hat wie folgt vor sich zu gehen: Verantwortlich für die Organisation und deren Ausführung ist Herr Dür. [...] IV. Ueberprüfung der vorhandenen Aufnahmen: 1. Alle 78er-Platten werden auf Qualität hin überprüft und entsprechend samt ihrer Karten ausgeschieden. 2. Dies gilt auch für Eigenaufnahmen. [...] V. Zeitplan: 1. JULI & AUGUST 1958 Rad- und Cardexkarten [sic] für die noch nicht verarbeiteten Platten. Pro Tag bei 1½ Arbeitskräften ca. 6–7 Platten. 2. SEPTEMBER, OKTOBER, NOVEMBER & DEZEMBER 1958 Kontrolle und Ausscheiden der qualitativ unbrauchbaren Platten und Bänder (Bandothek: Dür). 3. DEZEMBER 1958/JANUAR 1959 Umzug. 4. Ab JANUAR 1959 Erstellen der neuen Kartothek.»<sup>178</sup>

Dieser Ausschnitt gibt Auskunft über zwei entscheidende Aspekte der Reorganisation. Es scheint, dass diese nun von der Sendeleitung, namentlich dem Direktor des Kurzwellendienstes Gerd H. Padel und dem betreffenden Abteilungsleiter Dr. Hans von May, abgesegnet worden war, wenn auch vielleicht nicht direkt angeordnet. Dür und seine Mitarbeitenden begannen zuerst damit, alle Karteikarte neu zu sortieren und mit weiteren wichtigen Informationen zu versehen, worauf sie dann in das neue Kardex-System eingereiht wurden. In einem weiteren Schritt wurden die vorhandenen Tonträger auf ihre Klangqualität hin überprüft und allenfalls ausgeschieden. Interessant ist, dass Dür hier zum ersten Mal auch von Bändern, von einer «Bandothek» schreibt. Die Vermutung, dass es sich bei der Musik auf den Schallplatten grösstenteils wohl um ausländische Musik und um Musik aus dem Bereich der Klassik handelte und für inländische Musik und Musik aus anderen Bereichen vorzugs-

---

<sup>176</sup> A241-001: Diskothek-Bericht, Vorschläge und Budget 1951, S. 1.

<sup>177</sup> Ebd., S. 4.

<sup>178</sup> A241-001: Verschiedene Unterlagen zum Aufbau und zur Organisation der Sonothek 1951–1958, S. 5–6, vgl. Abbildung im Anhang 8.4.

weise Magnettonbänder verwendet wurden, die in den anderen Radio-studios der Schweiz kopiert wurden, wird dadurch gestützt. Dies belegen auch Textstellen wie die folgende:

«Aus Ersparnisgründen schöpft der Kurzwellendienst sein musikalisches Programm ausschliesslich aus der musikalischen Produktion der Studios und aus den ergänzenden Möglichkeiten seines Schallplattenarchives. Er trifft Auswahl und Neuzusammenstellung seiner musikalischen Programme im Rahmen seiner Aufgabe selbständig.»<sup>179</sup>

Diese Aussage – Paul Borsinger schrieb sie in einem internen Bericht vom 10. September 1953 – bestätigt, dass der Kurzwellendienst sein Musikprogramm grundsätzlich mit Tonbändern bestritt, welche er von den Regionalstudios bezog. Daraus geht auch hervor, dass jemand beim Sender eine Auswahl, nach nicht genannten Kriterien, getroffen haben muss. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um Fritz Dür gehandelt haben muss.

Eine knappe Woche nach diesem Brief, am 14. Juli 1958, fuhr Lilly Trindler, eine Sekretärin des Kurzwellendienstes, nach Genf und besuchte die Diskothek des dortigen Radiostudios. Sie berichtete über diese Exkursion in einem Bericht, in dem sie die Vor- und Nachteile der Situationen in den beiden Studios aufzeigte.<sup>180</sup>

Zwischen diesem und dem nächsten Archivdokument, das Auskunft über die Weiterentwicklungen der Sono- und Kartothek gibt, vergingen fast drei Jahre. In einem Brief, verfasst am 23. April 1961, nahm Fritz Dür Bezug auf die immer noch andauernden Arbeiten bei der Reorganisation der Kartothek und schrieb, dass bis zu diesem Zeitpunkt bereits 4250 Einheiten (Tonbänder und dazugehörige Karteikarten) erfasst worden seien:

«Die von mir am 12. September 1957 und am 28. Juni 1958 vorgeschlagene, jedoch nie bewilligt aber geduldete, Reorganisation, das Musikmaterial des Schweizerischen Kurzwellendienstes, Bern, betreffend, ist seit über drei Jahren, soweit es die Zeit erlaubte, im Gange, weshalb ich gleich hier die mir sehr am Herzen liegende höfliche Bitte anbringe möchte, sie mit Fräulein Zbinden zusammen und allein bis zum Ende durchführen zu dürfen. [...] 1. EIGENAUFNAHMEN (Platten) Diese Reorganisation ist beendet. [...] 2. EIGENAUFNAHMEN (Bänder) Diese Reorganisation ist beendet. Die wichtigsten und technisch guten aber nicht mehr erhältlichen Bänder wurden entweder umkopiert oder durch ähnliche ersetzt. Mit der neuen Bandothek wurde im September 1957 begonnen. Sie wird Ende 1961 ca. 4250 Musikbänder umfassen. [...] 4. INDUSTRIEPLATTEN. Diese Reorganisation wird begonnen, sobald die heutigen Restbestände aufgearbeitet sind. 5. KARTOTHEK. Diese Reorganisation hat begonnen und besteht heute aus der Umgruppierung der vorhandenen Karten.»<sup>181</sup>

Es scheint, als ob Fritz Dür bei der Senderleitung mehrfach um einen offiziellen Auftrag zur Neuordnung der Sonothek angesucht hatte, diesen jedoch nie bekam. Es muss also daraus

---

<sup>179</sup> A121-004: Ein Bericht von Paul Borsinger vom 10.9.1953, S. 4.

<sup>180</sup> A241-001: Verschiedene Unterlagen zum Aufbau und zur Organisation der Sonothek 1951–1958, S. 7–8.

<sup>181</sup> A241-002: Verschiedene Unterlagen zur Reorganisation der Sonothek 1961, S. 1, vgl. Anhang 8.5.

geschlossen werden, dass diese von ihm und seinen Mitarbeiterinnen in Eigenregie durchgeführt wurde, da die Beteiligten die eher chaotisch geordneten Karteikarten neu sortieren und die Tonträger beschriften wollten, um sie leichter handhabbar für die Redaktoren zu machen. Das Konvolut, welches von der Forschergruppe als «Sammlung Fritz Dür» bezeichnet wurde, war demnach viel mehr eine Bestandsaufnahme und entstand eher aus einem persönlichen Bedürfnis heraus und aus der Notwendigkeit, Platz in den Regalen zu schaffen, denn als offizielles Mandat.

Das Dokument gibt auch darüber Auskunft, dass die Arbeiten an den Eigenaufnahmen bereits abgeschlossen waren, und es gibt auch einen ersten Hinweis auf die Anzahl der Magnettonbänder in der Bandothek. Folglich waren die meisten Bänder zu diesem Zeitpunkt schon vorhanden und es kamen nach 1961 nur noch wenige dazu. Von einer aktiven Sammeltätigkeit seitens Fritz Dür und seiner Mitarbeitenden kann demnach nicht wirklich gesprochen werden.

Am Rande erwähnt Dür auch, dass auch die Glockenaufnahmen – 1250 Bänder sollen vorhanden gewesen sein – reorganisiert wurden.

Erstellt man eine Aufstellung der Tonbänder nach ihrem Kopierdatum, so ergibt sich folgendes Bild:

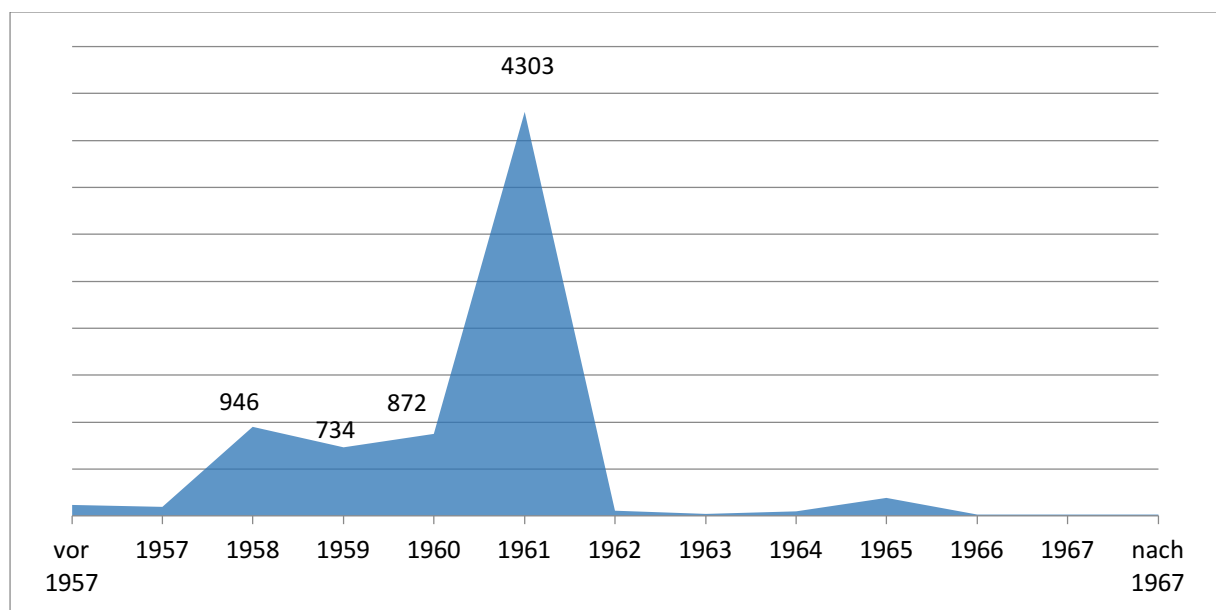


Abb. 4: Anzahl Kopien (=Aufnahmedatum) nach Jahr. Quelle: Datenbank zur Sammlung.

Dass Fritz Dür und seine Mitarbeiterinnen im Herbst 1957 die Hauptarbeit der Reorganisation begonnen haben, ergibt sich nicht nur aus den zitierten Dokumenten, sondern auch aus der Grafik. Im Jahr 1958 wurden 946 Bänder kopiert und mit dem entsprechenden Kopierdatum versehen, in der Zeit davor waren es lediglich 215 Kopien. In den Jahren danach sind es:

Jahr	Anzahl Kopien
1959	734
1960	872
1961	4303

Nach 1961 sinkt die Zahl der Kopien auf fast vernachlässigbare Werte ab. Insgesamt kamen so 7616 Tonbänder zusammen. Aufgrund der enormen Zahlen in diesen ersten vier Jahren lässt sich vermuten, dass Dür auf einen bereits vorhandenen Bestand an Tonbändern zurückgriff, diese Bänder probehörte und bei positiver Bewertung mit einer neuen Karteikarte und einem neuen Datum versah (= roter Stempel).

<u>Gilberte de Courgenay</u> 3		B 59317
Gefr. Schreiber mit Soldatenchor der San.R.S. 57 und Handorgel-Begleitung		
CD 6050 24. JUNI 1959	Hanns in - der Gand Text: Ha - nns in der - Gand	514379 3'27"

Abb. 5: Karteikarte zu *Gilberte de Courgenay* von Hanns In der Gand.  
Radiostudio Bern BE B 59317.

Nach 1961 war die Hauptarbeit wohl abgeschlossen, weshalb danach nur noch Restbestände oder einzelne Neuzugänge aufgenommen wurden.



Zum Ende der Sammeltätigkeit gibt es keine direkten Hinweise. Nach 1967 werden die Zahlen der angefertigten Kopien jedoch so gering (beispielsweise ist es im Jahr 1969 gerade noch eine einzige Kopie), dass man von einem Einstellen der Arbeit sprechen kann. Verschiedene Gründe dürften dazu geführt haben. Walter Fankhauser zum Beispiel nannte dafür unter anderem strukturelle Veränderungen beim Sender:

«Und er hat mit absoluter Präzision und Schärfe hat er erklärt, was er tut und wofür er zuständig ist. [...] Der hatte den Bereich Sonothek voll im Griff, mitsamt den MitarbeiterINNEN (lacht). [...] Während dann eben beim Übergang auf die neue Strategie, Neuausrichtung im '70, diese Art der Beiträge an Gewicht verlor und das behagte natürlich dem lieben Fritz Dür auch nicht, denn er kämpfte eben auch um sein kleines Reich. Und die Auswirkungen waren vielfältig. Einerseits eben ging es darum, diese Übernahmen aus den Landessendern abzubauen und zum anderen ging es darum, die Diskothek / Sonothek so zu strukturieren, dass sie den neuen Ausrichtungen diene. Da muss man sagen, die Diskothek, oder wie sie damals hiess, war dann eben für die Neuausrichtung ein bisschen zu überdimensioniert. ..., ich hatte sehr viele Führungen und ging dann auch durch die Sonothek und dann griffen wir auch so stichprobeweise rein, wann was zum letzten Mal gehört wurde oder gebraucht wurde. Und das waren dann eben immer weniger.»<sup>182</sup>

Auch der Umstand, dass das Radio immer mehr in Stereophonie sendete, machte die monophonen Bänder mit der Zeit obsolet. Offenbar hatte sich die Bandothek überdauert und wurde für den Radiobetrieb je länger, je unwichtiger.

### **3.3 Das personelle und institutionelle Umfeld**

In der Geschichte des Senders hatten verschiedene Personen eine prägende Rolle inne. Durch ihre zum Teil langjährigen Tätigkeiten drückten sie je nach Position dem Sender oder der Radiolandschaft Schweiz der Zeit einen persönlichen Stempel auf. Einige für die vorliegende Darstellung relevante Persönlichkeiten sollen nachfolgend kurz vorgestellt werden. Eine chronologische Tabelle mit den Wirkungszeiträumen der wichtigsten Personen findet sich im Anhang (vgl. Anhang 8.6).

#### Die Direktoren des Kurzwellendienstes

Liz. jur. Paul Borsinger (1895–1982) studierte Geschichte, Kunst, Recht und Nationalökonomie in Zürich und Bern und schloss 1921 mit dem Lizenziat an der Universität Freiburg ab. Es folgten einige Auslandsaufenthalte, so war er 1925 unter anderem als freier Journalist in London tätig oder schloss 1927 eine zusätzliche Lehre zum Bankprokuristen in Peru ab. Von 1931 bis 1933 folgten weitere Studien in der Schweiz, in München und Paris, während deren

---

<sup>182</sup> Interview mit Walter Fankhauser, vgl. Anhang 7.4, Timing: 1:13:52.

er auch publizistisch tätig war. 1933 wurde er Programmkontrolleur bei der SRG. Dort beantragte Borsinger 1934 die Gestaltung spezieller Programme für Auslandschweizer und legte damit den Grundstein des Kurzwellensenders.



Abb. 6: Paul Borsinger. Foto undatiert, ©swissinfo.ch.  
Quelle: [http://wp.unil.ch/ondescourtes/files/2013/06/01\\_borsinger.jpg](http://wp.unil.ch/ondescourtes/files/2013/06/01_borsinger.jpg)

Als erster Direktor baute Borsinger den Kurzwellendienst zu einem der angesehensten Kurzwellenprogramme der Welt aus und erreichte dessen offizielle Anerkennung in der SRG-Konzession von 1953.<sup>183</sup>

Der Journalist Gerd Hellmut Padel (1921–2010) wurde 1961 Nachfolger Borsingers als Direktor des Kurzwellendienstes und blieb es bis 1965. Danach wechselte er als Direktor ins Radiostudio Zürich und wurde ab 1972 Direktor von Schweizer Radio DRS.



Abb. 7: Gerd H. Padel (links).  
Quelle: Programmzeitschrift «Switzerland Calling», Sommer 1961, S. 8.

Seine berufliche Karriere beendete er 1983 als Chefredaktor der Basler Zeitung. Die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Dissertation mit dem Titel *Schweizer Presse und*

---

<sup>183</sup> Steigmeier, Andreas: Art. *Borsinger, Paul*. In: Historisches Lexikon der Schweiz <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D29600.php> (aufgerufen 20.9.2013).

*Aufstieg des Dritten Reiches 1933–1939* wurde 1998 als *Dämme gegen die braune Flut* neu aufgelegt und zählt zu den Standardwerken im Bereich der Publizistik, die die Schweiz der 1930er Jahre betreffen.<sup>184</sup>

#### Die Generaldirektoren der SRG

Alfred Walter Glogg (1896–1953) studierte in Zürich und Genf und schloss mit dem Sekundarlehrerpatent ab. Danach arbeitete er für die Neue Zürcher Zeitung in der Lokalredaktion.



Abb. 8: Alfred W. Glogg.

Quelle: [http://www.srgssr.ch/fileadmin/images/chron\\_glogg\\_1936.jpg](http://www.srgssr.ch/fileadmin/images/chron_glogg_1936.jpg).

Als Gründungsmitglied der Radiogenossenschaft Zürich wurde Glogg 1936 zum ersten Generaldirektor der neu organisierten SRG gewählt. Er hatte die Aufgaben, das regional gewachsene und verankerte Schweizer Radiowesen in eine zentral geleitete, nationale Organisation zu überführen, die Professionalisierung landesweit zu koordinieren und dafür zu sorgen, dass das während des Kriegs staatlich kontrollierte Radio den Anforderungen von innen und dem Druck von aussen standhalten konnte. Kompetenzstreitigkeiten innerhalb der Generaldirektion, aber auch zwischen der SRG und den einzelnen Studios und der für technische Belange verantwortlichen PTT beeinträchtigten seine Wirkungsmöglichkeiten stark und führten 1950 zu seinem Rücktritt.<sup>185</sup>

Gloggs Nachfolger wurde Marcel Bezençon, der seit 1941 Direktor des Studios in Lausanne war. Bezençon studierte zuerst Literatur an der Universität von Lausanne, bevor er 1932 seine journalistische Karriere als Herausgeber der Lausanner Zeitung *Feuille d'Avis* begann.

---

<sup>184</sup> Werbewoche: Medienschaffender Gerd H. Padel gestorben. 8.1.2010.  
<http://www.werbewoche.ch/medienschaffender-gerd-h-padel-gestorben> (aufgerufen am 28.7.2015).

<sup>185</sup> Mäusli, Theo: Art. *Glogg, Alfred Walter*. In: Historisches Lexikon der Schweiz,  
<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30233.php> (aufgerufen am 28.7.2015).

Während seiner Zeit als Generaldirektor der SRG war er auch Vorsitzender der Programm-Kommission der Europäischen Rundfunkunion und arbeitete für die Eurovision (1954–1969). Auf ihn geht auch die Idee des internationalen Gesangswettbewerbs *Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne*, des heutigen Eurovision Song Contests – erstmals durchgeführt 1956 in Lugano –, zurück.<sup>186</sup>

### Studiorektor

Dr. Kurt Schenker (1896–1980) war von 1926 bis 1963 Direktor des Radiostudios Bern. Er hatte in Zürich und Bern Jura studiert und 1922 promoviert. Danach war er drei Jahre als Redaktor der Neuen Aargauer Zeitung tätig. Schenker war massgeblich am Aufbau des Schweizer Radios beteiligt, dabei setzte er sich für föderalistische Strukturen ein. In der Entstehungsphase des Kurzwellendienstes war er hauptsächlich Widerstreiter Borsingers bei der Diskussion darum, ob der Kurzwellensender Teil der Geschäftsstelle in Bern bleiben oder Teil des Radiostudios Bern werden sollte. Während der Kriegsjahre baute er als Oberstleutnant die Sektion «Radio» der Abteilung «Presse und Funkpruch» der Armee auf und leitete sie. Als einer der prominentesten Kritiker des 1953 eingeführten Fernsehens löste er innerhalb der SRG Konflikte aus.<sup>187</sup>

### **3.4 Die Bedeutung der Musik beim Kurzwellendienst**

«Neben diesen Emissionen in den Fremdsprachen wenden sich drei Sendungen pro Woche – je eine in Schwizerdütsch, Französisch und Italienisch – an die in Uebersee lebenden Schweizer, um ihnen eine regelmässige und direkte Verbindung mit der Heimat zu vermitteln. Das gesprochene Programm wird durch Beispiele unserer Volksmusik und des schweizerischen Musikschaffens vervollständigt.»<sup>188</sup>

Diese Zeilen aus einem Bericht zur Arbeit des Kurzwellendienstes unterstreichen nochmals die bereits genannten Intentionen der Kurzwellendienstsendungen und die diesen zugrunde liegende Konzeptionierung, wobei die Betonung der Volksmusik und mehr noch des schweizerischen Musikschaffens bedeutend ist. Im folgenden Kapitel sollen die Bedeutung der Musik und das Verhältnis von Wort und Musik für den Sender beleuchtet werden, wozu ein Blick in die Entwicklung und Verdichtung der Sendestrukturen sowie eine detaillierte

---

<sup>186</sup> Fernsehmuseum Hamburg: Art. *Bezençon, Marcel*.

<http://www.fernsehmuseum-hamburg.de/bezencon.html> (aufgerufen am 28.7.2015).

<sup>187</sup> Scherrer, Adrian: Art.: *Schenker, Kurt*. In: Historisches Lexikon der Schweiz

<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30256.php> (aufgerufen am 28.7.2015).

<sup>188</sup> A125-028: Bericht zur Arbeit des Kurzwellendienstes von 1958, S. 2.

Untersuchung einiger Sendepläne hilfreich sind. Eine quantitative Betrachtung der Musik nach ihren Genres soll Aufschlüsse zu Entwicklungen des Musikgeschmacks über die Zeit und der damit zusammenhängenden Bedeutsamkeit der jeweiligen Musikkategorie für den Sender geben. Die Informationen zu diesen Untersuchungsfeldern generieren sich aus den im Generalarchiv der SRG noch vorhandenen Sendeplänen und den Jahresberichten. Ein gründliches Durchforsten des übrigen Archivmaterials brachte ebenfalls immer wieder einzelne Puzzleteile zum Vorschein, die zu einem schlüssigen Gesamtbild beigetragen haben.

### **3.4.1 Entwicklung und Verdichtung der Sendestrukturen in den Anfängen**

Wie in den einleitenden Worten erwähnt, sind zu den konkreten Sendeplänen nur wenige Informationen erhalten und somit auswertbar. Trotzdem geben diese uns interessante Einblicke, wenn auch nur schlaglichtartig, und dokumentieren durch die ablesbare Verdichtung des Sendeplanes den Erfolg des Senders.

Im Bericht zu seiner Studienreise im Sommer 1938 erstellte Paul Borsinger einen Vorschlag für einen möglichen Sendeplan (vgl. Anhang 8.7). Aus diesem Vorschlag lässt sich herauslesen, dass in der Anfangszeit des Senders bereits alle Kontinente (Süd- und Nordamerika, Australien, Orient, Afrika und Fern-Europa) mit Sendungen versorgt wurden. Montags wurde jedoch nur nach Afrika und Fern-Europa gesendet. Dies war wohl dem Umstand geschuldet, dass sonntags in der Redaktion nur teilweise gearbeitet wurde und dass die Sprecherinnen und Sprecher nicht täglich zur Verfügung standen. Dienstags bis sonntags wurden Sendungen nach Süd- und Nordamerika gesendet. Nach Australien wurde nur mittwochs und samstags gesendet, in den Orient nur dienstags und freitags.

Das gleichzeitige Senden nach Afrika und Fern-Europa gelang dadurch, dass für die Sendungen nach Afrika eine Richtstrahlerantenne verwendet wurde und für die Sendungen nach Fern-Europa eine Rundstrahlerantenne. Die Sendungen nach Süd- und Nordamerika, Australien sowie in den Orient dauerten jeweils 90 Minuten. Nach Afrika und Fern-Europa wurden unter der Woche jeweils Sendungen von 165 Minuten gesendet. An den Wochenenden waren diese Sendungen 15 Minuten länger. Ob dieser Sendeplan Borsingers auch so umgesetzt wurde, lässt sich nicht sagen, denn dazu fehlen konkrete Beweise. Es ist jedoch anzunehmen, dass diesem Vorschlag entsprochen wurde.

Ein Blick auf einen Sendeplan vom Januar 1941 zeigt erste Veränderungen in der Sendestruktur. Neu ist, dass am Sonntag alle Kontinente mit einer Sendung versorgt wurden. Ausserdem wurden die Sendungen zeitlich leicht verschoben oder auf andere Tage verlegt, sodass nun der Donnerstag quasi «sendefrei» war und an diesem Tag nur nach Fern-Europa gesendet wurde. Die Sendungen dauerten jeweils 90 Minuten, ausser für Fern-Europa, das nun täglich zwei Sendungen erreichte. Die Mittagssendung dauerte an den Wochentagen 105 Minuten, am Sonntag ganze fünf Stunden und am Abend durchgängig 150 Minuten. Auffällig ist, dass die Sendungen nun nicht mehr zur vollen Stunde begannen, sondern jeweils eine Viertelstunde früher; die Abendsendung für Fern-Europa fünf Minuten früher. Damit wurde eine Idee konsequent übernommen, die im ersten Sendeplan für die Fern-Europa- und Afrika-Sendungen bereits üblich war, nämlich, dass in diesem Vorprogramm Musik gespielt wurde. So begannen die Sendungen nun immer mit «einem kleinen musikalischen Auftakt mit typisch Schweizer Volksmusik, die dem Hörer auch das Auffinden des Senders» erleichterte.<sup>189</sup>

Der dritte detaillierte Sendeplan, der sich in den Archivmaterialien der Generaldirektion der SRG finden liess, stammt vom 22. Dezember 1948.<sup>190</sup> Es handelt sich dabei um einen Vorschlag von einem nicht näher genannten Herrn Haas, den dieser in einem Briefwechsel mit Borsinger – dieser weilte zum fraglichen Zeitpunkt an der Kurzwellen-Konferenz in Mexiko City<sup>191</sup> – zur Durchsicht vorlegte. Borsinger versah den Vorschlag mit einigen handschriftlichen Änderungen, bevor er den Entwurf zurücksandte. Die von Borsinger vorgenommenen Änderungen beziehen sich fast immer auf den Sendebeginn. Er verschob die meisten – nach Haas begannen die Sendungen zur vollen oder zur halben Stunde – mit Beginn nun auf Viertel vor, sodass die Idee des typisch schweizerischen Vorprogramms zumeist eingehalten werden konnte.

Auf den ersten Blick deutlich wird eine starke Verdichtung der Sendungen. Kein Wochentag ist mehr sendefrei und es wird praktisch zu jeder Zeit in eine Region der Welt gesendet. Die nun täglichen Sendungen nach Australien wurden auf 150 Minuten ausgedehnt. Ebenfalls

---

<sup>189</sup> JB SRG 1957, S. 45.

<sup>190</sup> A122-006: Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Ed. Haas von 1948, Beilagen.

<sup>191</sup> Auf dieser weltweiten Konferenz der Internationale Fernmeldeunion (ITU) zum Rundfunkdienst auf Kurzwelle, die im Winter 1948/49 in Mexiko-Stadt stattfand, wurden u.a. die Sendegebiete definiert. Diese dienen der Belegungsplanung von Frequenzen mit dem Ziel, gegenseitige Störungen von Funksendern zu vermeiden. (Vgl. den Webauftritt der Internationalen Fernmeldeunion [www.itu.int](http://www.itu.int)).

täglich wurde nun in den Orient gesendet, wobei mit Fernost (Japan und China), Indien und Nahost drei Sendungen zu je 165 Minuten gesendet wurden. Es erfolgte zwischen den Sendungen jeweils eine Unterbrechung von 15 Minuten, da in dieser Zeit die Antenne neu ausgerichtet werden musste. Diese Aufwertung der Sendegebiete im Osten belegt die Wichtigkeit, die nun diesem geografischen Raum beigemessen wurde, und spiegelt auch die politischen und ökonomischen Veränderungen der Zeit wider. Ebenfalls zwei Sendungen pro Tag, und damit eine verdoppelte Sendezeit, erhielten die beiden amerikanischen Subkontinente.

Europa wurde nun an den Wochentagen gar mit drei Sendungen abgedeckt, wobei eine einstündige Morgensendung die Hörerschaft mit den wichtigsten Informationen zum Tag weckte. Ab 11 Uhr folgte eine dreistündige Mittagssendung und ab 16 Uhr folgte eine lange Ausgabe, die bis 23 Uhr dauerte. Sonntags wurde sogar von 8.45 Uhr bis 23 Uhr, also fast den ganzen Tag über, gesendet.

Diese drei hier beispielhaft aufgezeigten Sendepläne zeigen deutlich den Erfolg des Kurzwellendienstes. Auch wenn Sendungen und Sendungsinhalte für verschiedene Sendegebiete wiederverwertet werden konnten, bedeutete gerade das Moderieren in den Hauptsprachen der Empfangsgebiete einen grossen personellen Aufwand, musste doch jede Sprache mit mindestens zwei Sprechenden besetzt sein, da nun ein Siebentagebetrieb aufrechterhalten werden musste und auch Krankheitsfälle abgedeckt sein mussten.

### **3.4.2 Detaillierte Betrachtung einiger Sendepläne: Das Wort-Musik-Verhältnis**

Leider sind kaum Sendepläne des Kurzwellendienstes archiviert worden und so sind die wenigen gefundenen Glückstreffer. Sie sind aber wertvolle und wichtige Dokumente, die uns einen Eindruck davon geben, wie die konkreten Sendungen gestaltet wurden, in welchem Verhältnis Wort- und Musik-Beiträge standen, und nicht zuletzt verraten sie auch, welche Musik gespielt wurde.

Alle drei hier aufgezeigten Sendungen stammen aus dem Jahr 1941. Die erste betrifft die Sendung vom Mittwoch, 5. März 1941, nach Südamerika. Wie aus dem oben genannten Senderaster hervorgeht, dauerte diese Sendung 90 Minuten und wurde von 00.45 Uhr bis 02.15 Uhr (MEZ) ausgestrahlt. Im Konkreten sah die Sendung wie folgt aus:

Programmteil	Gespielte Musik
1. Vorsendung	Konzert der Harmonie Oerlikon Seebach
2. Ansage: La Voz del dia	Pjotr Tschaikowski: <i>Symphonie Nr. 5, 2. Satz</i>
3. Ansage: L'Orchestre de la Radio renforcé de celui de la Ville de Berne, dirigé par Robert Denzler, interprète le 2° mouvement de la Symphonie No. 5 de Tschaikowsky.	
4. Ansage: The Swiss Observer	
5. Ansage: Cinq lieder mis en musique par Othmar Schoeck: Trois sur des poèmes de Goethe seront chantés par Ria Ginster, accompagnée au piano par le compositeur lui-même. Deux lieder sur des poèmes d'Eichendorff seront chantés par Eghuinaldo Salgini.	
6. Ansage: Chronique culturelle: Contribution de la Suisse au progrès scientifique. Heating by compression of freezing winter-air.	
7. Ansage: Max Stirnimann joue de la musique de jazz pour piano.	Othmar Schoeck: <i>Mailed, Spaziergang, Droben am blauen Himmel, Prager Student, Am Brunnen.</i>
8. Ansage: Les dix minutes de l'économie	
9. Absage:	
Programmende	Jazz (evtl. live im Studio)
	Schweizer Psalm

Abb. 9: Raster der Sendung vom 5.3.1941 nach Südamerika.  
Quelle: A231.3-001. Sendepläne 1941, Beilage 4.

### Musikalische Beiträge in dieser Sendung:

Vorprogramm	15 Minuten
P. Tschaikowski: Symphonie Nr. 5, 2. Satz	12–14 Minuten
O. Schoek: Lieder	15 Minuten <sup>192</sup>
M. Stirnimann: Jazz am Klavier	15 Minuten <sup>193</sup>
<b>Total:</b>	<b>ca. 60 Minuten</b>

Addiert man die musikalischen Beiträge dieser Sendung, ergibt das rund 60 Minuten Musik. So bleiben für die Moderationen und die Wortbeiträge rund 30 Minuten. Musik und Wort

<sup>192</sup> Beim *Mailed* handelt es sich um das Lied Nr. 3 mit dem selben Titel aus Op. 19a und beim «Prager Student» um das *Wanderlied der Prager Studenten*, der Nr. 2 aus Op. 12. Die Lieder *Spaziergang*, *Droben am blauen Himmel* und *Am Brunnen* waren nicht eindeutig zu bestimmen. Geht man dabei von einer durchschnittlichen Dauer von 3 Minuten pro Lied aus, ergibt sich eine Spieldauer von etwa 15 Minuten.

<sup>193</sup> Aufgrund dessen, dass die anderen musikalischen Beiträge jeweils gut 15 Minuten dauerten, kann man davon ausgehen, dass für den Beitrag von Max Stirnimann ebenfalls 15 Minuten eingeplant wurden.



stehen in dieser Sendung also in einem Verhältnis von 2:1. Betrachtet man innerhalb der Musik die Genres, so ergibt sich ein Verhältnis von 2:1:1 für Klassik, Volksmusik und Jazz.

Die zweite Sendung ist die Sendung vom 6. April 1941 für Australien. Diese Sendung dauerte ebenfalls 90 Minuten und wurde von 06.45 Uhr bis 08.15 (MEZ) ausgestrahlt. Im Konkreten sah die Sendung wie folgt aus:

Programmteil	Gespielte Musik
1. Vorsendung Ansage: Wellenlänge	Rusticanella <sup>194</sup> Glocken der Heimat
2. Ansage: Hauptansage *Gong I. La Suisse romande!  Chronique suisse  Annonce en français seulement  *Gong II. D Tuetschschwiz redt!  Schwizer-Chronik  Ansage  *Gong  III. La Voce del Ticino!  Cronaca svizzera  *Gong	<i>Mon Village</i> (disque)  <i>Une marche romande</i> (disque)  <i>Chansons valaisannes, chantée par Mme Hänni-de Bons</i> (disque)  <i>Jungs Bluet</i> (Platte)  <i>Populärer Marsch der deutschen Schweiz</i>  <i>Baselbiet du herzigs Ländli</i> (Stahlband)  <i>Cucù</i> (Platte)  <i>Canto delle truppe territoriali</i> (Platte) <i>Donna, Donnina</i> (Platte) <i>Ticinesi sono bravi soldati</i> (Platte)
3. Ansage Chronique Béguin en anglais La Suisse et l'Europe future  4. Ansage Gesprochene Korrespondenz  5. Absage Gesprochene Korrespondenz	Jodelplatte (Platte)
Programmende	Schweizer Psalm

Abb. 10: Raster der Sendung vom 6.4.1941 nach Südamerika.

Quelle: A231.3-001: Sendepläne 1941, Beilage 4.

<sup>194</sup> Dabei handelt es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um die RSI Rusticanella, eine Volksmusikformation des Studioorchester Lugano, welches unter der Leitung von Bruto Mastelli (1878–1962, ital. Klarinettist, Komponist und Dirigent) stand.

Auch aus dieser Zusammenstellung wird sehr schnell deutlich, dass die Musik einen grossen Platz einnahm. Leider lässt sich die exakte Länge der Musiktitel nicht benennen, da die Titelangaben meist auf nicht genau eruierbare Musikstücke verweisen. Auffallend jedoch ist, dass in dieser Sendung ausschliesslich Volksmusik gespielt wurde. Dabei wurde passend zu den Landessprachen der Ansagen jeweils auch Musik des entsprechenden Landesteils gesendet. Bis auf ein Titel wurden alle von Schallplatten abgespielt. Es muss zu diesem Zeitpunkt also bereits ein grösserer Bestand an Schallplatten vorhanden gewesen sein.

Am ergiebigsten und aussagekräftigsten ist eine detaillierte Sendeplanung, die im SRG-Archiv unter der Archivnummer A33-002.2 gefunden wurde. Sie betrifft das Sendegebiet Nordamerika und es sind hier glücklicherweise die Sendepläne für eine ganze Woche dargestellt. Die Sendungen dauerten jeweils 90 Minuten und wurden täglich von 02.45 Uhr bis 04.15 MEZ ausgestrahlt.<sup>195</sup> Begonnen wurde die Übertragung mit der typisch schweizerischen Viertelstunde, in denen, wie der Plan zeigt, an den Wochentagen Volksmusik gespielt wurde, am Samstag die *Glocken der Heimat* und am Sonntag klassische Musik. Danach folgte ein Block mit Informationen, meist die Ansprache *The day at home and abroad*. Diese Wortbeiträge wurden durch kurze Musikstücke, meistens aus dem Bereich der Klassik, unterbrochen. An drei Tagen folgte danach die *Chronik in den drei Landessprachen*.

Zweiter Hauptblock, ausser dienstags, als ein kultureller Beitrag zu Land und Leben gesendet wurde, war danach ein *Konzert*. Abgeschlossen wurde das Programm mit dem Schweizer Psalm – eine Tugend übrigens, die Radio SRF 1 vor 24 Uhr auch heute noch zelebriert.

Im genannten *Konzert* wurde neben den Werken von bekannten Komponisten klassischer Musik, hier bspw. Johannes Brahms<sup>196</sup>, auch Volksmusik in der Spannweite von Jodellied bis zum Militärmarsch gespielt. Eine grobe Schätzung der zeitlichen Dauer der aufgeführten Werke und Titel ergibt, dass dieses *Konzert* zwischen 45 und sogar fast 70 Minuten gedauert hatte. Die unterschiedliche Dauer hing stark davon ab, wie lange bereits der erste Programmblock mit den Wortbeiträgen gedauert hatte.

---

<sup>195</sup> Die Akte «A432-001: Mitteilungen zum Programmrastrer» beschreibt zwar, dass am Donnerstag keine Sendung nach Nordamerika gesendet wurde. Die konkrete vorliegende Sendeplanung sieht aber eine Sendung für den Donnerstag vor. Es scheint so, dass der Vorschlag dahingehend ergänzt wurde.

<sup>196</sup> Johannes Brahms (1833–1897): Deutscher Komponist.

### 3.4.3 Die Gewichtung der verschiedenen Musikgenres über einige Jahre betrachtet

Glücklicherweise sind grosse Teile dieser halbjährlich erschienenen Programmzeitschrift des Kurzwellendienstes erhalten geblieben.

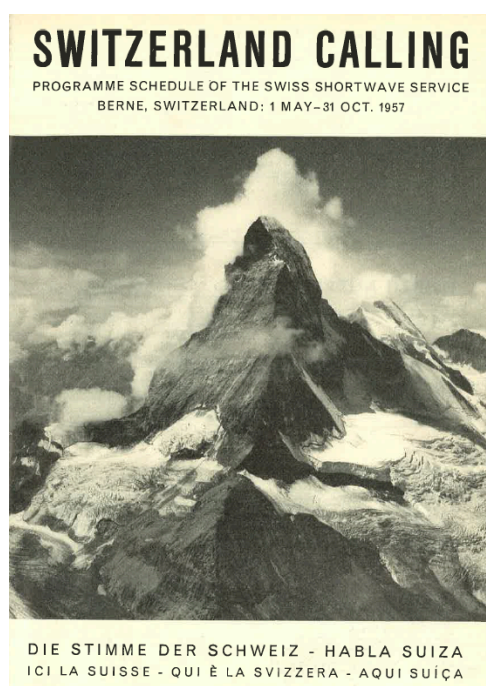


Abb. 11: Titelblatt der Programmzeitschrift «Switzerland Calling» vom Sommer 1957.

Für die nachfolgende Untersuchung wurde der Zeitraum von 1947 bis 1965 genauer betrachtet, da die Zeitschriften in diesem Zeitraum vollständig vorliegen.<sup>197</sup> In den Programmzeitschriften sind jeweils für ein halbes Jahr detaillierte Programme für die einzelnen Sendgebiete angegeben.

NORTH AMERICA FIRST TRANSMISSION					Address your mail to: Swiss Shortwave Service, 23, Neuengasse, Berne, Switzerland		
EASTERN STANDARD TIME P.M.	Sundays	Mondays	Tuesdays	Wednesdays	Thursdays	Fridays	Saturdays
8:30	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day
8:35	Home News	Home News	Home News	Home News	Home News	Home News	Home News
8:40	Sports Roundup	Press Review (Foreign Affairs)	Foreign Affairs (Bernard Béguin)	Foreign Affairs	Foreign Affairs (Jean Seitz)	Foreign Affairs (René Payot)	Press Review (Foreign Affairs)
8:45	Swiss Bandstand	The Week at Home (Max Nef)	Facts and Figures (Economic Survey)	Press Review (Home Affairs)	An Editor speaks (Pierre Béguin)	Press Review (Foreign Affairs)	Geneva Observer (Bernard Béguin)
8:55	IN HIS NAME	8:50 Jazz Panorama (by Lance Tschannen)	8:50 Yodel Songs (by Russell Henderson)	Accordeon Cheer	Dance with Lance (in Swiss country style)	Rendez-vous in Geneva (Louis Rey's Light Orchestra)	Swiss Mix
9:00	On the Spot Weekly Actuality Programme (by Russell Henderson)	9:10 Labour Problems (Theo Chopard)	9:05 Madeleine Presents (A Programme for Women)	Lore and Legend in Switzerland	(First Thursday of each month: 9:05 A Reporter Abroad DX Programme)	A Reporter Abroad (Lance Tschannen)	9:00 World Youth Radio Magazine (Editor: Russell Henderson)
9:15	Masterworks of Music	Soirée romande (Jean-Claude Joye)	Ballet Music and Serenades	Serata ticinese (Brenno Bruni)	Great Musicians in Switzerland (Peter Jones)	Schweizerditsche Heimatabe (Mathias Adank)	A Penny - A Song (Lance and Isabel)
9:45	«Do You Know This?» SBC's Quiz Programme (Quiz Master: Lance Tschannen)				9:45 Swiss Composers and Chamber Music		
10:15	Close Down	Close Down	Close Down	Close Down	Close Down	Close Down	Close Down

Abb. 12: Hauptsendung nach Nordamerika aus der Programmzeitschrift «Switzerland Calling», Sommer 1957, S. 2-3.

<sup>197</sup> Ab 1966 sind die Raster nicht mehr so detailliert aufgeführt. Die Sendestruktur hatte sich in den Jahren davor auch stark vereinfacht und in dieser Form etabliert, sodass keine detaillierte Aufzählung mehr nötig war.

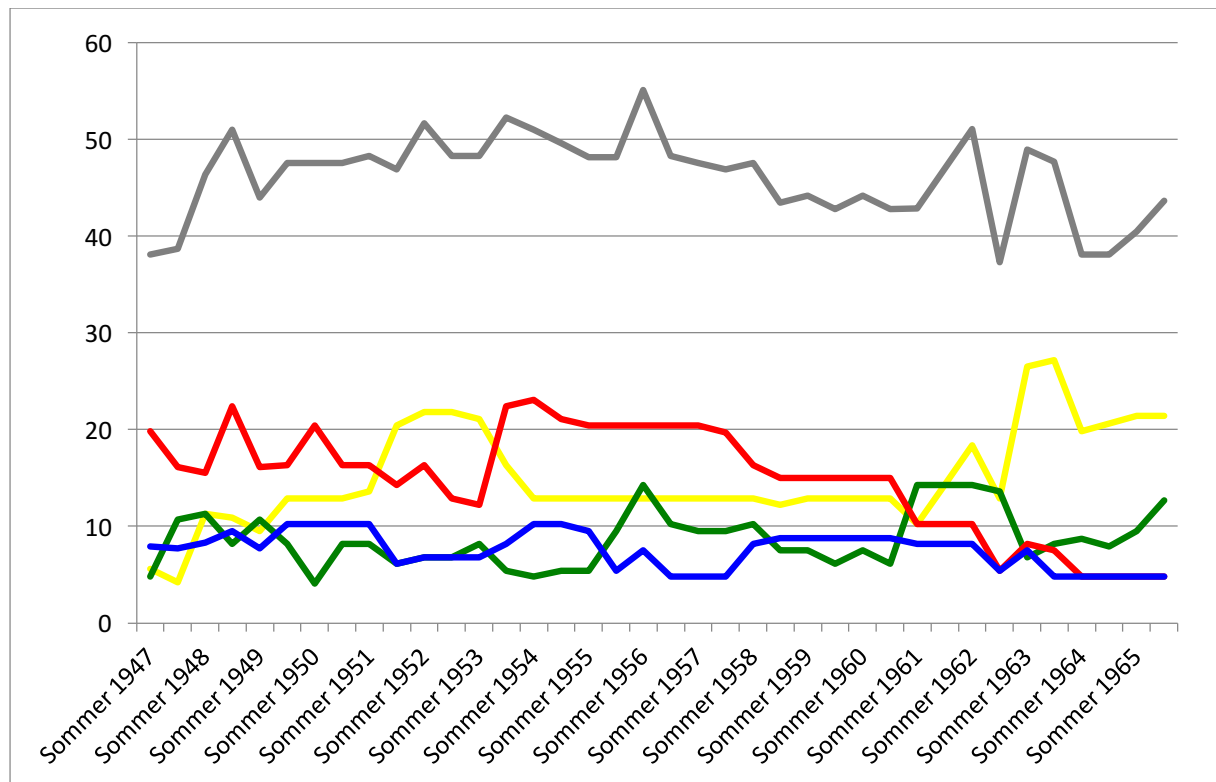
Für die hier vorgenommene Stichprobe wurde die Hauptsendung nach Nordamerika ausgewählt und die Programmrastrer mit Blick auf die musikalischen Beiträge zusammengetragen. Das nachfolgende Beispiel des Programmrastrers der Hauptsendung nach Nordamerika vom Sommer 1957 dient als Exempel.

Sendezeit MEZ	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag
20.30	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day	Disc of the Day
20.35							
20.40							
20.45	Swiss						
20.50	Bandstand	Jazz	Yodel	Accordeon	Dance with	Rendez-Vous	Swiss
20.55		Panorama	Songs	Cheer	Lance!	in	Mix
21.00					Swiss Country	Geneva	
21.05					Style		
21.10							
21.15	Masterworks		Ballets		Great		A Penny,
21.20	of		Music		Musicians		a Song
21.25	Music		and		in		
21.30			Serenades		Switzerland		
21.35							
21.40							
21.45					Swiss		
21.50					Composers		
21.55					and		
22.00					Chamber		
22.05					Music		
22.10							
22.15							

Abb. 13: Programmrastrer der Hauptsendung (First Transmission) nach Nordamerika, Sommer 1957.

- Aufgrund des Titels der Sendung nicht eindeutig zu spezifizierendes Musikgenre
- Klassische Musik
- Volksmusik
- Unterhaltungsmusik

Aus diesen Programmrastrern lässt sich eine Grafik erstellen, die die Entwicklung der verschiedenen Musikbereiche im untersuchten Zeitraum aufzeigt:



Legende:

- Gesamter Musikanteil an wöchentlicher Sendezeit
- Aufgrund des Titels der Sendung nicht eindeutig zu spezifizierendes Musikgenre
- Volksmusik
- Klassische Musik
- Unterhaltungsmusik

Abb. 14: Prozentualer Anteil an Musiksendungen pro Woche für den Untersuchungszeitraum Sommer 1947 bis Winter 1965.

In den nachfolgenden Absätzen sollen die einzelnen Kurven kurz kommentiert und auf besondere Brüche aufmerksam gemacht werden. Dies, um einen Eindruck von der Bedeutung der Musik für das Programm des Kurzwellendienstes zu bekommen und die Entwicklung der Relevanz der einzelnen Musikgenres zu dokumentieren. Nicht immer ist aufgrund des Namens einer Sendung klar, welche Art von Musik gespielt wurde, daher musste bei einigen wenigen eine Annahme getroffen werden. Trotzdem lassen sich Tendenzen gut ablesen. Dazu ist es so, dass Sendegefäße dauernd die Namen wechselten, ihr Programminhalt jedoch derselbe blieb, während andere, wie etwa «Dance with Lance!», sich für längere Zeit etablieren konnten.

Es ist auch so, dass einige Sendungen nur für eine Saison im Programm waren, da sie quasi den Rahmen für eine Reihe darstellten. Dies ist meist im Bereich der Klassik der Fall, wo zum

Beispiel in einem Halbjahr eine Reihe mit Kantaten von Johann Sebastian Bach gesendet wurde.

#### Kommentar zur Kurve ‹Gesamter Musikanteil an wöchentlicher Sendezeit›

Im untersuchten Zeitraum macht die Musik einen prozentualen Anteil von 46,1% der wöchentlichen Sendezeit aus, dabei gibt es Schwankungen zwischen dem minimalen Wert von 37,3% und dem maximalen Wert von 55,1%. Nach einem tiefen Start zu Beginn des Untersuchungszeitraums stabilisiert sich der Wert auf über 45% in den folgenden Jahren. Zwei Peaks, einer im Winter 1948 sowie einer im Sommer 1956, stechen heraus. Der erste erklärt sich daraus, dass im Winter 1948 die Gesamtsendezeit zwar um 15 Minuten pro Tag verkürzt wurde, jedoch die Länge der Musiksendungen beibehalten wurde. Der zweite Peak erklärt sich aus der Einführung von *Dance with Lance!* als einer zweiten Sendung für Volksmusik.

Bis in den Winter 1961 nimmt der Musikanteil in den Sendungen, bis auf einen Wert von 42,8%, stetig leicht ab. Im Sommer 1962 steigt der Wert nochmals auf 51,1% an. Im Winter 1962 fällt der Musikanteil auf nur 37,3%, dies ist auf eine massive Verkürzung aller Musiksendungen zurückzuführen.

#### Kommentar zur Kurve ‹Klassische Musik›

Der Anteil an klassischer Musik beim Kurzwellensender liegt über den Untersuchungszeitraum betrachtet bei 14,9%. In den ersten sieben Jahren der Untersuchung schwankt der Wert zwischen einem Maximum von 22,4% und einem Minimum von 12,2%. Dieser Tiefpunkt wird im Sommer 1953 erreicht, nachdem die Sendezeit für Klassik immer weiter verkürzt wurde. Sprunghaft steigt der Anteil jedoch wieder auf fast das Doppelte an, als im darauffolgenden Winter ein drittes Sendegefäß für klassische Musik eingeführt und am Donnerstag nur klassische Musik gespielt wird.

In den folgenden Jahren nimmt die Sendezeit für klassische Musik wiederum kontinuierlich ab und erreicht zum Ende des Untersuchungszeitraums nur noch einen Wert von 4,8%, was einer reinen Sendezeit von 30 Minuten entspricht.

### Kommentar zur Kurve <Unterhaltungsmusik>

Sendungen mit klar ausgewiesener Unterhaltungsmusik nehmen im Programm des Kurzwellendienstes mit durchschnittlich 7,6% im Untersuchungszeitraum nur einen geringen Stellenwert ein. Ihre Sendedauer schwankt zwischen 30 und 75 Minuten pro Woche. Im Sommer 1957 wird mit der Sendung *Jazz Panorama* ein neues Sendegefäss eingeführt. Dieses wird etabliert und bleibt zum Ende des Untersuchungszeitraums als einziges reines Gefäss für Unterhaltungsmusik bestehen.

### Kommentar zur Kurve <Volksmusik>

Was bereits für das Genre der Unterhaltungsmusik galt, gilt noch mehr für das Genre der Volksmusik. Nicht immer lässt sich aufgrund der Sendungstitel mit Sicherheit sagen, welche Art von Musik gespielt wurde.

Die Sendungen mit eindeutig volksmusikalischem Inhalt machen im Untersuchungszeitraum 12,7% der Sendezeit aus. Zählt man die Sendungen dazu, deren musikalischer Inhalt sich aufgrund des Titels nicht eindeutig, aber tendenziell doch der Volksmusik zuordnen lassen, steigt der durchschnittliche Wert gar auf 23,7% und nimmt so fast einen Viertel der gesamten Sendezeit ein. Der sprunghafte Anstieg des prozentualen Werts an volksmusikalischer Musik im Winter 1962 hängt mit der Kürzung der Sendezeit für Musik zusammen, wobei jedoch die eigentliche Zeit für Volksmusik mit 135 Minuten pro Woche beibehalten wurden. Eindeutig, so sagt dieses Zitat, war nur der Sendebeginn:

«Nach einem kleinen musikalischen Auftakt mit typisch Schweizer Volksmusik, die dem Hörer auch das Auffinden des Senders erleichtert, ... »<sup>198</sup>

Für den hier genauer betrachteten Zeitraum lässt sich dieser musikalische Auftakt für fast den ganzen Zeitraum belegen, nur im Jahr 1961 und für den Sommer 1962 ist nicht explizit vermerkt, dass die ersten fünf Minuten Musik gesendet wurde. Nach 1964 ist dieser musikalische Auftakt ebenfalls nicht mehr ausgewiesen. Es sind zwei Szenarien möglich: 1. Der musikalische Auftakt wurde einfach nicht mehr separat im Sendeplan angezeigt und schlicht in die erste Sendeeinheit integriert. 2. Der musikalische Auftakt fand in dieser Form nicht mehr statt und es wurde stattdessen nur ein Zeitzeichen oder ein einfaches Signet gesendet.

---

<sup>198</sup> JB SRG 1957, S. 45.

### 3.4.4 Die Interaktion mit der Hörerschaft

Jedes Jahr trafen beim Kurzwellendienst mehrere Tausend Zuschriften (Briefe, Telegramme, Postkarten etc.) ein, in denen Hörerinnen und Hörer mit dem Sender in Kontakt traten.<sup>199</sup>

Die Auswertung der Unmenge an Schriftstücken – für das Jahr 1958 gibt der Sender selbst die Zahl von rund 25 000 Hörerbriefen an – nach der geografischen Lage der Absender zeigt, dass die Hörerschaft des Kurzwellendienstes auf der ganzen Welt verteilt war.<sup>200</sup>

Dem akustischen Medium Radio ist eigen, dass die Hörer nur durch die menschliche Stimme direkt und auf einer emotionalen Ebene angesprochen werden und somit auf einer anderen als beim Betrachten eines Bildes oder beim Lesen eines Textes. Diese akustische Emotionalität ist es auch, die von den Hörern besonders geschätzt wurde. Durch das Verfassen und Verschicken von Hörerbriefen artikulierten sie ihre Hörerlebnisse und liessen diese an das Radio zurückfliessen. Es entstand so eine konkrete und enge Hörer-Sender-Beziehung im sonst eigentlich abstrakten, weil räumlich getrennten Radioprozess.

Die Rezeption des gesendeten Programms muss als ein komplexer Kommunikationsprozess von auditivem Verstehen begriffen werden, denn, wie Stuart Hall in seinem Aufsatz «Kodieren/Dekodieren» aufzeigte, kann ein Sender die Bedeutung der Sendungsinhalte nie völlig determinieren, ist eine inhärente Nachricht nie vollkommen transparent und ist das Empfangen einer Nachricht kein passiver, unreflektierter Prozess.<sup>201</sup> Somit ist das Radiohören als ein Teil dieses Kommunikationsprozesses eben mehr als ein blosser Akt des Empfangens einer Nachricht, sondern wird durch das Schreiben zu einer aktiven Begegnung zwischen Radiohörern und Radiomachern, in dem Prozesse des Bedeuten und Deutens wichtig sind. Hall richtete sich gegen das deterministische Verständnis, dass die Bedeutung einer Nachricht bei Absender und Empfänger identisch sei, wobei er die mehrschichtigen und multireferenziellen Aspekte von Bedeutungen betonte, denn diese können je nach gegebenem Kontext anders verstanden werden. Bei Hall traten die Subjekte «Sender» und «Empfänger» zugunsten des Prozessualen in den Hintergrund und er setzte das Funktionale

---

<sup>199</sup> Auch wenn Radio von seiner Disposition als grundsätzlich einseitig sendendes Medium gesehen wird, ist dies, gerade was den Kurzwellendienst betrifft, nicht ausschliesslich der Fall. Zur Interaktion des Kurzwellendienstes mit seiner Hörerschaft und zur Identitätskonstruktion mittels Hörerbriefe entstand als Teil des «Broadcasting Swissness»-Subprojekts in Basel eine Dissertation zum Wechselspiel des Senders mit seiner Hörerschaft. Eine detaillierte Darstellung ist an dieser Stelle nicht notwendig, jedoch sollen diese exkursorischen Ausführungen einen Einblick in die Qualität dieser Rückmeldungen geben.

<sup>200</sup> A234-022: Hörerreaktionen von 1959, S. 13.

<sup>201</sup> Hall, Stuart: Kodieren/Dekodieren. In: Juha Koivisto und Andreas Merken (Hg.): Stuart Hall. Identität, Ideologie, Repräsentation (Ausgewählte Schriften 4). Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 66–80, passim.

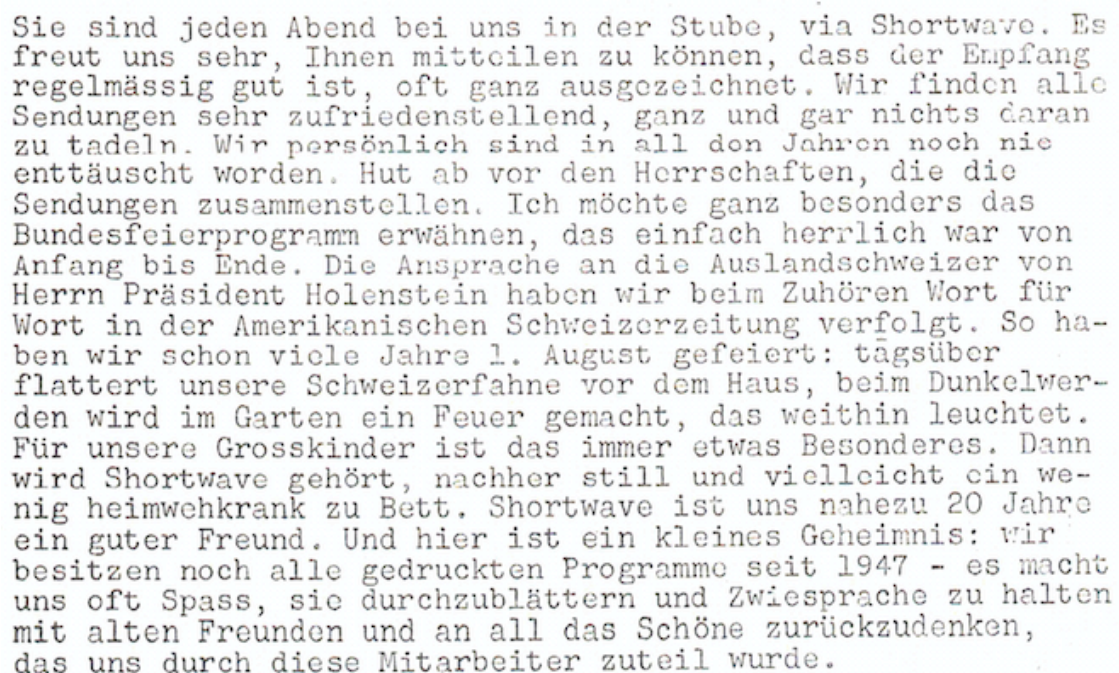


des ‹Kodierens› und ‹Dekodierens› ein. Hierdurch wurde das Prozesshafte eines Kommunikationsprozesses betont.

Im Archiv der SRG finden sich noch Bestände der eingegangenen Hörerbriefe, wobei es sich dabei meistens um von einer Schreibkraft zusammengetragene Telegramme handelt. Quellenkritisch muss an dieser Stelle wohl angemerkt werden, dass die erhaltenen Hörerbriefe sicher einen Prozess der Auswahl, der Zensur durchlaufen haben und somit nicht zwingend repräsentativ sind, zudem gibt es kaum Kontext- oder Hintergrundwissen zu den einzelnen Verfassern. Die Ähnlichkeit im Inhalt und Wortlaut der gesichteten Unterlagen lässt aber den Schluss zu, dass grosser Konsens bei der weltweit verstreuten Hörerschaft bestanden haben muss.

An ausgewählten Beispielen sollen die drei inhaltlichen Hauptaspekte der Hörerbriefe aufgezeigt werden.

#### Allgemeine Aussagen



Sie sind jeden Abend bei uns in der Stube, via Shortwave. Es freut uns sehr, Ihnen mitteilen zu können, dass der Empfang regelmässig gut ist, oft ganz ausgezeichnet. Wir finden alle Sendungen sehr zufriedenstellend, ganz und gar nichts daran zu tadeln. Wir persönlich sind in all den Jahren noch nie enttäuscht worden. Hut ab vor den Herrschaften, die die Sendungen zusammenstellen. Ich möchte ganz besonders das Bundesfeierprogramm erwähnen, das einfach herrlich war von Anfang bis Ende. Die Ansprache an die Auslandschweizer von Herrn Präsident Hölenstein haben wir beim Zuhören Wort für Wort in der Amerikanischen Schweizerzeitung verfolgt. So haben wir schon viele Jahre 1. August gefeiert: tagsüber flattert unsere Schweizerfahne vor dem Haus, beim Dunkelwerden wird im Garten ein Feuer gemacht, das weithin leuchtet. Für unsere Grosskinder ist das immer etwas Besonderes. Dann wird Shortwave gehört, nachher still und vielleicht ein wenig heimwehkrank zu Bett. Shortwave ist uns nahezu 20 Jahre ein guter Freund. Und hier ist ein kleines Geheimnis: wir besitzen noch alle gedruckten Programme seit 1947 - es macht uns oft Spass, sie durchzublättern und Zwiesprache zu halten mit alten Freunden und an all das Schöne zurückzudenken, das uns durch diese Mitarbeiter zuteil wurde.

Abb. 15: Hörerbrief von E. Weibel, Hackettstown (NJ), USA, 21.2.1959.  
Quelle: A234-022: Hörerreaktionen von 1959, S. 7.

Gleich mehrere Aspekte, die sich auch in anderen Hörerbriefen finden, spiegeln sich in diesem Schreiben. Der Schreibende beschreibt ansatzweise die Örtlichkeit, an der er den Sender hört, und gibt damit eine vage Vorstellung des Settings, bei dem Radio gehört wird. Dazu

gibt er auch ein subjektives Werturteil ab, das mit einem Lob an die Radiomacher verknüpft ist. Auffällig sind auch die Bezüge zur Heimat, die gemacht werden und die nicht nur aus dem langjährigen, treuen Radiohören bestehen, sondern gerade im Tradieren von aus der Schweiz mitgebrachten Bräuchen; hier beispielhaft das Feiern des Nationalfeiertags mit Schweizer Fahne und Feuer zusammen mit den Enkelkindern.

#### Aussagen zu technischen Belangen

"Time and time I meant to write so finally here I am. On Tuesday April 19 I picked you up on HER 4 at 8.35 pm EST, and as usual your station came in clear as a bell and it stayed that way. You even override the Russian Station that is generally near your band. The English is wonderful and I enjoy all of any program. Don't forget to send me your program list and also the QSL card. Good luck and may your country stay independent for life. God bless all at the station." Mr. C.K. Eser, Baltimore 5, Md.  
22. 4. 1955 U. S. A.

Abb. 16: Hörerbrief von C. K. Eser, Baltimore (MD), USA, 22.4.1959.  
Quelle: A233.3-003.4: Hörerstatistik 1970, S. 17.<sup>202</sup>

In dieser Botschaft spricht der Schreiber die Empfangsqualität an, ein Thema, das sich in den Rückmeldungen aus den 30er und 40er Jahren sehr häufig findet. Für den noch jungen und technisch noch nicht so ausgereiften Sender waren diese Informationen gerade in den Anfängen von entscheidender Wichtigkeit zur Verbesserung. Auf Landkarten wurden die Wohnorte der Absender markiert, woraus sich dann die Distribution der Radiowellen ablesen liess. Des Weiteren erwähnt der Verfasser auch die Problematik der Konkurrenzsender. Im Verlaufe der Jahre wurde bei internationalen Konferenzen hart um die Kurzwellenfrequenzen gekämpft, da immer mehr Länder mit Auslandsendern in die verschiedenen Erdteile zu senden begannen. So kam es zwangsläufig dazu, dass die Frequenzen anfangen, sich zu überlagern und durch Umwelteinflüsse mal der eine, mal der andere Sender besser übertragen wurde.

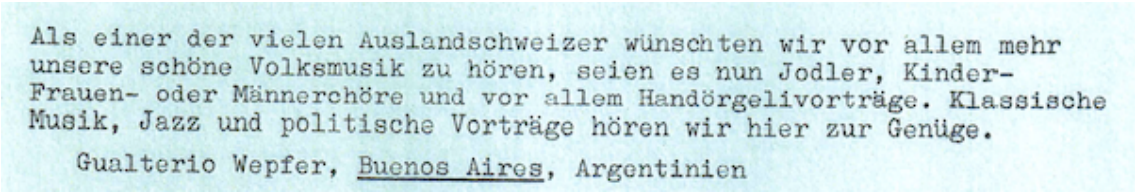
Ebenfalls lobend erwähnt wird die Sprache der Moderatoren. Der Kurzwellendienst wählte seine Sprecherinnen und Sprecher mit grösster Sorgfalt aus und so wurden für die Sendun-

---

<sup>202</sup> Übersetzung Thomas Järmann: Immer wieder nahm ich es mir vor, zu schreiben. Nun schreibe ich endlich. Am Dienstag, 19. April, empfang ich euch auf HER 4 um 8.35 abends EST, und wie immer kam euer Sender klar wie eine Glocke rein und so blieb es auch. Ihr überstrahltet sogar den russischen Sender, der normalerweise in der Nähe eurer Bandbreite ist. Das Englisch ist wunderbar und ich genoss das gesamte Programm. Vergessen Sie nicht, mir Ihr Programm zu senden und auch die QSL-Karte. Viel Glück und möge euer Land für immer unabhängig bleiben. Gott segne den ganzen Sender.

gen in den Fremdsprachen Native Speakers gesucht, die einer gründlichen Überprüfung bezüglich ihrer politischen Gesinnung unterzogen wurden. Diese Sprecher durften jedoch nur Texte vorlesen, die von einheimischen Journalisten verfasst worden waren. Dadurch konnte der Sender zum einen die perfekte Sprache garantieren und war sich zum anderen auch sicher, dass keine unerwünschten Informationen verbreitet wurden.

#### Aussagen zur Musikauswahl



Als einer der vielen Auslandschweizer wünschten wir vor allem mehr unsere schöne Volksmusik zu hören, seien es nun Jodler, Kinder-Frauen- oder Männerchöre und vor allem Handörgelvorträge. Klassische Musik, Jazz und politische Vorträge hören wir hier zur Genüge.  
Gualterio Wepfer, Buenos Aires, Argentinien

Abb. 17: Hörerbrief von G. Wepfer, Buenos Aires, ARG, 1966.  
Quelle: A234-029: Hörerreaktionen von 1966, S. 6.

Aus dieser Hörerreaktion lässt sich der Wunsch eines Auslandschweizers nach schweizerischer Musik ablesen. Es scheint in der Tat ein ausserordentliches Bedürfnis der Hörerinnen und Hörer nach Musik aus der Heimat bestanden zu haben und der nationale Kurzwellensender war die einzige Quelle für solche Musik, denn die anderen Musikstile konnten die Hörer auch auf Radiostationen aus ihrer Nähe hören.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Hörer einerseits die inhaltliche Qualität als positiv bewerteten, die Sendungsinhalte wurden als informativ, unterhaltsam und teilweise auch spannend und berührend beschrieben, andererseits wurden die hohe Qualität und das technischen Know-how der Übertragungen gelobt, welche dann auch gleich als Merkmal der Schweizer Art im Allgemeinen angesehen wurde. Durch die zum Teil persönlichen Inhalte schafften die Schreibenden auch eine direkte, individuelle Nähe zwischen ihnen und dem Sender. Bereits die kleine Auswahl der hier wiedergegebenen Briefe zeigt die Komplexität der Beziehung zwischen Radiosender und Radioempfänger und sie verdeutlicht auch die wechseldeutigen Probleme, die sich beim Übermitteln und Hören von auditiven Informationen ergeben können.

### 3.5 Korpusanalyse

Eine doch einigermaßen detaillierte Tabelle mit Metadaten zur ‹Sammlung Fritz Dür› gab dem Forscherteam Auskunft über den Inhalt der vorhandenen Tonbänder. In Übereinkunft mit der SRG, der Besitzerin der Bänder, die die Digitalisierung einer vom Forscherteam getroffenen Auswahl übernahm, ergänzte dieses die kompletten Metadaten der Auswahl.<sup>203</sup> Neben der Korrektur von Fehlern wurden insbesondere die Original-Archivnummern nachgetragen, die über die ersten beiden Buchstaben Auskunft zu den Radiostudios geben, in denen die Originaltonbänder aufgenommen wurden.

Werktitel	Stücktitel	Autor	Bearbeiter	Interpret	Ausf.	Teilbereich	Aufn.-Dat.	Aufn.-Ort	Studio/Nummer	Original-Archivnummer
	Lueget vo Bärge und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne		Robert Freund	I	Volksmusik - instrumental	1961		BE B 66751	n. v.
	Lueget vo Bärge und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne		Gemischter Chor, Känerkinder; Ltg. Eugen Häring	V	Volksmusik - vokal	1961		BE B 63296	BS 08008/03
	Lueget vo Berg und Tal	Huber, Ferdinand Fürchtgott; Henne, Josef Anton		Basler Liedertafel; Ltg. Hans Münch	V	Volksmusik - vokal	1960		BE B 60666	BS 05805/05
Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien	Lueget vo Bergen und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne, Arr. Hans Moeckel	Max Velth	Orchester Cédric Dumont	I	Unterhaltungsmusik - instrumental			BE B 60181	CD 07204
	Lueget vo Bärge und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne		Sekundarschule, Wasen im Emmental; Ltg. Fritz Koenig	V	Volksmusik - vokal	1961		BE B 63623	BE 04412/07
Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien	Lueget vo Bergen und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne, Arr. Hans Moeckel		Basler Radio Blasorchester; Ltg. Hans Moeckel	I	Unterhaltungsmusik - instrumental	1961		BE B 62364 - B 62368	BS 06258/01-05
	Lueget vo Bergen und Tal	Ferdinand Fürchtgott Huber, Anton Henne	Peter Escher	SusanInne Chor, Basel	V	Volksmusik - vokal	1958		BE B 58513	CD 06272

Abb. 18: Screenshot aus der Datenbank zur ‹Sammlung Fritz Dür›, gefiltert nach den Einträgen zum Lied *Lueget vo Berg und Tal*.

Neben den Kürzeln für die Studios (BE = Bern, BS = Basel, LU = Lugano, ZH = Zürich) gibt es auch die Initialen von Cédric Dumont<sup>204</sup>, dessen Aufnahmen quasi einen Sonderbestand darstellen. Diese Angaben waren nötig, um für Musikstücke weiterführende Untersuchungen vornehmen zu können, denn die Original-Archivnummern führen in den jeweiligen Radiostudios zu den Bandbegleitzetteln, die beispielsweise Angaben zu den beteiligten Musikerinnen und Musikern, aber auch zum technischen Equipment der Aufnahmen enthalten. Diese Suche verlief aber auch immer wieder im Sand, da die entsprechenden Behältnisse mit den Bandbegleitzetteln oft genug fehlten. Die Spalte mit den BE-Nummern gibt die Nummer

<sup>203</sup> Selektionskriterien waren zum einen die individuellen Wünsche einzelner Projektmitarbeitenden, die Aufnahmen für ihre selbst bestimmten Untersuchungen auswählten, zum anderen wurde versucht, die prozentuale Verteilung der Radiostudios sowie die Verteilung nach musikalischen Genres abzubilden.

<sup>204</sup> Cédric Dumont (1916–2007): Schweizer Dirigent, Komponist und Autor.

innerhalb des Konvoluts ‹Sammlung Fritz Dür› an, wobei BE für den Standort ‹Radiostudio Bern› steht.

Nicht abschliessend geklärt werden konnte die Frage, ob die noch vorhandenen Magnettonbänder die vollständige ‹Sammlung Fritz Dür› darstellen. Die Angaben aus der Erzählung von Christina Berner-Dür liessen erst den Schluss zu, dass die Sammlung noch viel umfangreicher gewesen sein muss. Frau Berner-Dür besuchte als Teenagerin ihren Vater mehrfach im Studio. Dabei erinnerte sie sich an folgende Begebenheit:

«Er war sicher verantwortlich, wie es jetzt geordnet ist und sicher auch, was man gesammelt hat. Eben das ist das, was ich so in Erinnerung habe. Seinen Stolz drauf, dass er einfach alles hat. Alles! Es war manchmal so ein Quiz: Sag einmal, was möchtest du gerne hören? Und ich: Ja, das und das. Und dann ist eben die Frau Läderach oder irgendjemand: Geh, hol's. Dann hat man mir das Band eingespielt. Die haben wirklich alles gehabt. Das hat mich natürlich auch beeindruckt.»<sup>205</sup>

In diesem Zusammenhang erwähnte sie, dass sie sich auch Musik der Beatles gewünscht hätte und ihr Vater ihr selbst diesen Wunsch erfüllen konnte. Da sich aber unter den überlieferten Tonbändern keine solchen Titel befinden, stellte sich die Frage, ob es allenfalls weitere Bänder gegeben haben muss, die nicht erhalten geblieben sind. Dieser ersten Annahme widersprach dann aber Christian Strickler, der die Sonothek in den 80er Jahren geführt hatte. Er bestätigte, dass die Sonothek nicht mit der ‹Sammlung Fritz Dür› gleichzusetzen war, oder anders gesagt, die ‹Sammlung Fritz Dür› war ein Teil der Sonothek.<sup>206</sup> Frau Berner-Dürs Erinnerung dürfte sich somit auf einen späteren Zeitraum beziehen. Auch die diversen Jahresberichte lassen den Schluss zu, dass gerade klassische Musik, oder eben später auch Popmusik, ab Langspielplatten gesendet wurde. Auch wenn die Frage nach der Vollständigkeit der Sammlung nicht abschliessend zu klären ist, kann man doch davon ausgehen, dass die vorhandenen Bänder annähernd vollständig sein dürften – einige Bänder dürften im Verlaufe der Jahre wohl verloren gegangen sein.

In Zusammenhang mit Fritz Dür wurde in den Interviews mehrfach erwähnt, dass er auch Aufnahmen von Glockengeläut ‹gesammelt› hätte:

«Er hat immer gesagt, er hätte mehr oder weniger von jeder Glocke in der Schweiz, habe er, eine Aufnahme.»<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:01:09.

<sup>206</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 0:23:32.

<sup>207</sup> Interview mit Christina Berner-Dür, vgl. Anhang 7.1, Timing: 1:01:09.

Gleichsam als Parallelsammlung erstellten er und seine Mitarbeiterinnen auch ein Inventar zu diesen Aufnahmen. Diese Glockenklänge wurden, so zeigen es die Sendepäne, teilweise als separates Programmelement gesendet, oder aber als Introduction für Religions-sendungen genutzt:

«Also Dür hat die Glockensammlung, eine grosse Glockensammlung gehabt, weil das zum Teil von den Auslandschweizern gewünscht wurde, nicht. Es gab diese Generation von Auslandschweizern, die wirklich ausgewandert sind und dann irgend in Argentinien ihr Leben gefristet haben und dann geschrieben haben: Kann ich nicht wieder mal die Glocke hören von der Kirche in Ebikon, weil ich bin dort aufgewachsen? Nachher hat man geschaut. Ah, Ebikon doch haben wir und jetzt spielen wir für Herrn Müller in Buenos Aires diese Glocken, nicht. Und der ist dann tränenüberströmt vor dem Apparat gesessen. Also, ja, das gab es schon. [...] Und weil die Glocken, weil die Leute waren natürlich früher viel weniger mobil als wir heute, nicht, und wenn sie in einem Ort aufwachsen, wo sie zwanzig Jahre lang immer diese Glocken hören, die gleichen. Und das gibt einen unglaublichen Bindungseffekt, ...»<sup>208</sup>

Dass diese Glockengeläut-Aufnahmen etwas Besonderes waren, bestätigte auch Therese Läderach, eine langjährige Mitarbeiterin Dürs in der Sonotheek. In einem Telefongespräch konnte sie sich interessanterweise sogleich an diese Glocken erinnern, während die Tonbandaufnahmen mit den Musikstücken für sie als geschlossenes Konvolut nicht in diesem Sinne präsent waren. Wohl da diese im täglichen Gebrauch genutzt wurden, wurde diesen von den Nutzerinnen und Nutzern keine besondere Stellung zuteil.<sup>209</sup> Diese Bänder, die sich heute im Archiv des Radiostudios Bern befinden und ebenfalls fein säuberlich von Fritz Dür in seiner besonderen Handschrift beschriftet wurden, sind jedoch nicht Teil der weiteren Untersuchung.

### 3.5.1 Eine statistische Inhaltsbetrachtung der Sammlung

Dass sich die instrumentale Volksmusik bei der Hörerschaft grösster Beliebtheit erfreute, zeigt sich in sehr vielen Hörerbriefen. Daher erstaunt es auch nicht, dass die statistische Auswertung zum gleichen Ergebnis kommt, nämlich, dass instrumental ausgeführte Volksmusik mit 32,8% den grössten Teil der Sammlung ausmacht. Es folgen mit 23,4% vokale Volksmusik und mit 19,5% instrumentale Unterhaltungsmusik. Weitere Bereiche sind mit weniger als 10% bis gar unter 1% nur gering vertreten.

Die Tonbänder wurden in der Projektphase auch gerne als Volksmusiksammlung bezeichnet. Auf das Schubladisieren von Musik in die gerne benutzten Fächer «Ernste Musik», «Unter-

---

<sup>208</sup> Interview mit Christin Strickler, vgl. Anhang 7.2, Timing: 1:19:47.

<sup>209</sup> Feldnotizen aus einem Telefongespräch mit Therese Läderach, geführt von Thomas Järman am 12.5.2014.

haltungsmusik» und «Volksmusik» wird im Kapitel 4.3.1 näher eingegangen. Eine Einteilung in diese musikalischen Schubladen oder Genres, die hier der Einfachheit halber noch unreflektiert benutzt werden, zeigt diese Grafik, die das Überwiegen der Volksmusik belegt:

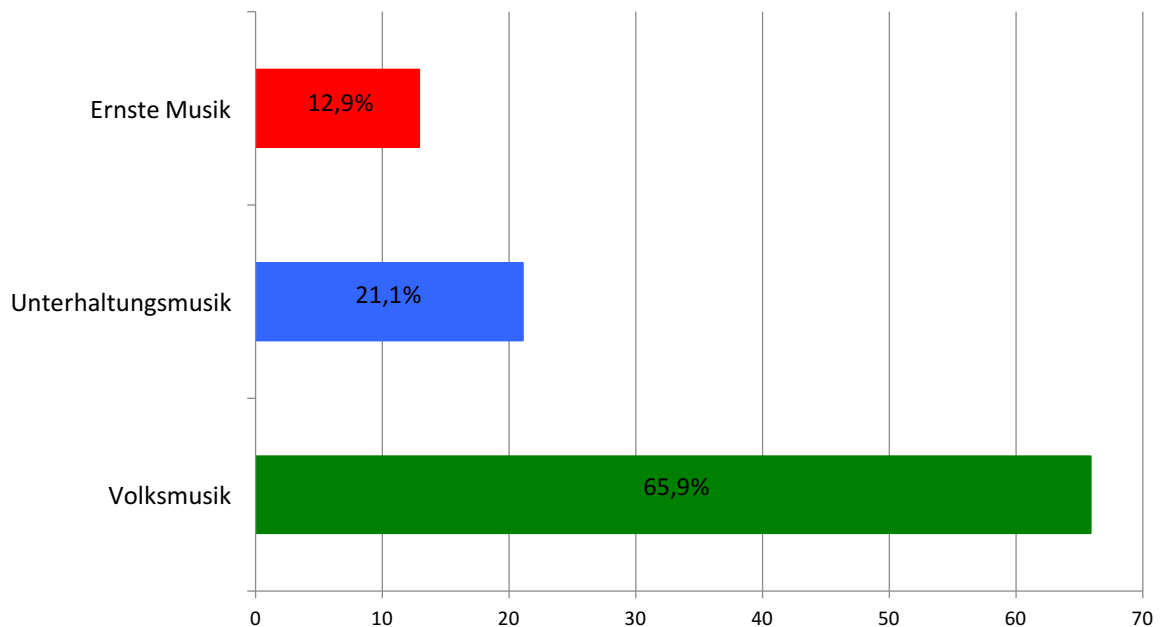


Abb. 19: Die «Sammlung Fritz Dür» eingeteilt nach musikalischen Genres.

65,9% der Tonbänder enthalten Volksmusik, 21,1% Unterhaltungsmusik und 12,9% Ernste Musik. Nicht kategorisiert sind die mit 10 Bändern vernachlässigbaren Radiosignete.

Eingeteilt nach Kategorien der Ausführung ergibt sich folgendes Bild:

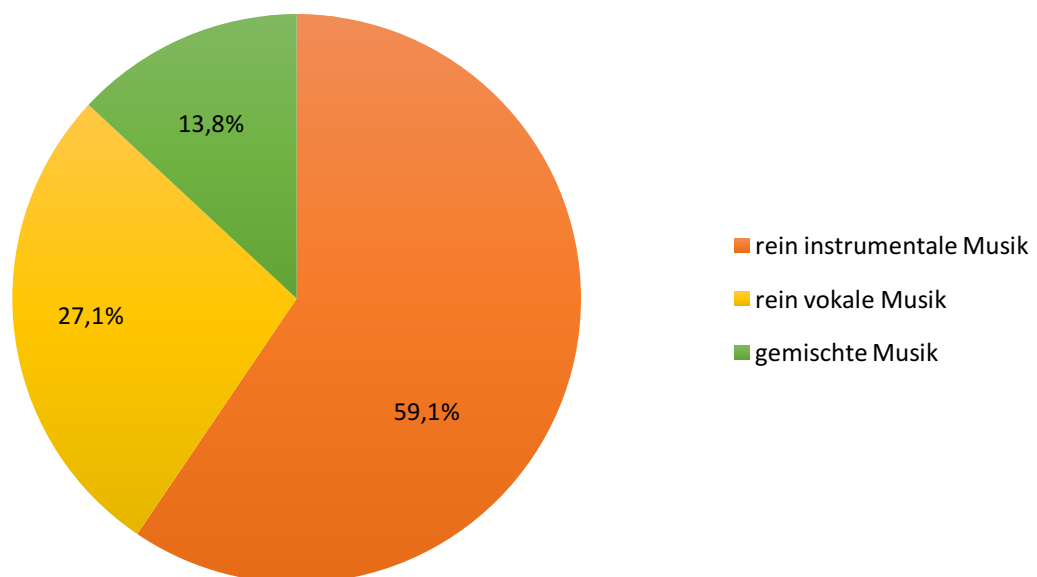


Abb. 20: Die «Sammlung Fritz Dür» eingeteilt nach Ausführung.

59,1% der Bänder enthalten rein instrumentale Musik, die vom einstimmigen Alphornruf bis zur Komposition für gross besetztes Orchester reichen kann. Rein vokale Musik gibt es auf 27,1% der Bänder und auch hier reicht das Spektrum vom klein besetzten Stück für zwei Solostimmen bis zum Werk für einen grossen *a cappella*-Chor. Nur 13,8% der Bänder enthalten Musik, bei der Vokales und Instrumentales gemischt sind. Hier reicht die Palette vom Lied für Singstimme mit Gitarrenbegleitung bis zum Ausschnitt aus einem Festspiel mit Solisten, Chor und Orchester.

Nicht restlos geklärt ist die Frage, ob Fritz Dür für die Beschaffung neuer Tonbänder selbst in die Regionalstudios gefahren war und sich dort neue Aufnahmen angehört hatte, aus denen er dann eine Auswahl getroffen hatte, oder ob dem Kurzwellendienst Tonbänder angeboten wurden. Die biografischen Erinnerungen widersprechen sich diesbezüglich und aus den untersuchten Akten liessen sich hierzu keine Antworten finden.

Befragt man die Metadaten zur Provenienz der Bänder, ergibt sich folgendes Bild:

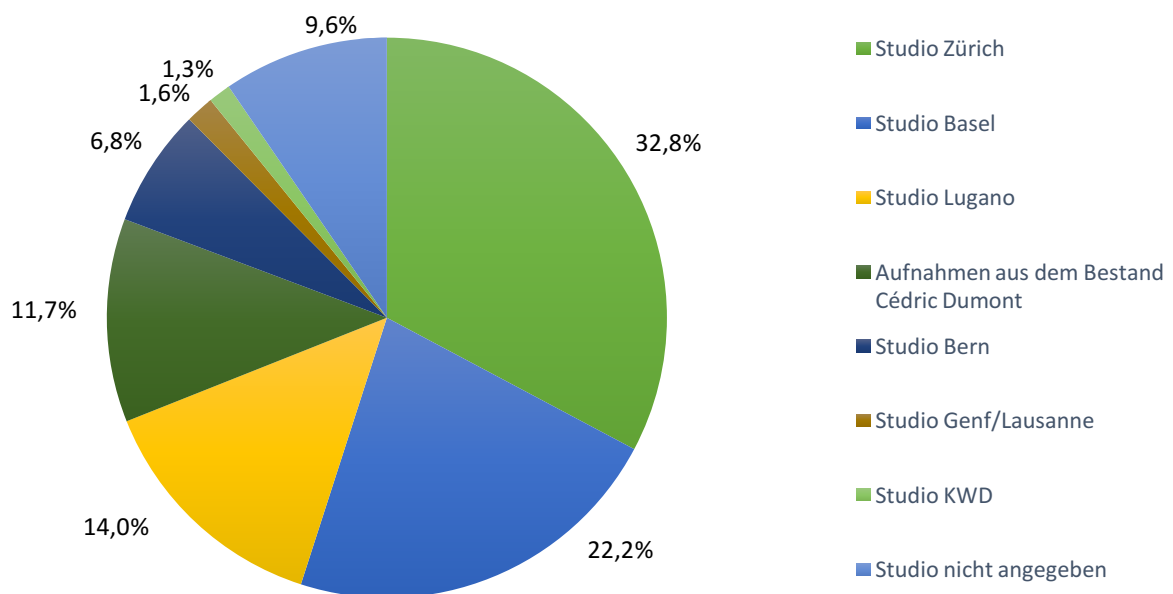


Abb. 21: Aufteilung nach Herkunft der Tonbänder.

Rund 33% der Bänder enthalten Musik aus dem Regionalstudio Zürich, etwas mehr als 22% stammen aus dem Regionalstudio Basel, 14% aus dem Regionalstudio Lugano. Bei knapp 12% der Kopien handelt es sich um Musik aus dem Bestand von Cédric Dumont. Darunter



sind Aufnahmen von Kompositionen von Dumont und Hans Moeckel<sup>210</sup> oder von anderen Komponisten, gespielt von Formationen des Unterhaltungsorchesters Cédric Dumont, geleitet von einem der beiden Dirigenten. Interessanterweise sind nur knapp 7% der Bänder vom nahegelegenen Regionalstudio Bern.

Zu fast 10% der Tonbänder ist auf den Karteikarten keine Herkunft angegeben, wodurch sich eine Bestimmung ihrer Herkunft nicht mehr vornehmen lässt. Die übrigen knapp 3% verteilen sich, bei einer Anzahl von gesamt 7610 Bändern, mit zum Teil vernachlässigbaren Werten auf Aufnahmen aus den Regionalstudios Genf und Lausanne, auf Eigenaufnahmen des Kurzwellendienstes sowie auf Kopien von Schallplatten.

### **3.5.2 Zu den qualitativen Anforderungen an die Musik**

Zur Qualität oder anders gesagt zum Gehalt von Musik sowie zu den radiotechnischen Vorzügen einzelner Musikstile – beziehungsweise zu den Nachteilen gewisser Instrumente – finden sich in den Archivalien immer wieder Hinweise. Eine Auswahl dieser Argumente soll hier präsentiert und diskutiert werden, schliesslich dürfen diese Anforderungen auch als hintergründige Selektionskriterien für die «Sammlung Fritz Dür» gesehen werden. Dabei ist das Wort «Qualität» auf zwei Ebenen zu verstehen: 1. In technischer Hinsicht, bezogen auf die Radiotauglichkeit. 2. Vom inhaltlichem Standpunkt, bezogen auf den Gehalt.

#### Allgemeine Selektionskriterien für die Musik

Über das Lockmittel der Volksmusik sollten die Hörerinnen und Hörer dazu gebracht werden, auch den «anspruchsvolleren Darbietungen zu folgen».<sup>211</sup> Doch bedingt durch die weltweite Ausstrahlung und den zwangsläufig damit einhergehenden Verlust von Klangqualität stellte sich schon früh heraus, dass gross besetzte Orchestermusik für die Übertragung ungeeignet war. Höhen und Tiefen gingen verloren und eine klangliche Dichte im mittleren Frequenzbereich – oder musikalisch ausgedrückt eine kontrapunktische Verflechtung in den Mittelstimmen – konnte nicht differenziert wahrgenommen werden. Deshalb empfahl Paul Borsinger schon 1936 für die Kurzwellenübertragung das Einfache («le plus simple est toujours le mieux»<sup>212</sup>) und meinte damit kleinbesetzte Ensembles, kleine Chöre, Streichquartette oder

---

<sup>210</sup> Hans Moeckel (1923–1983): Schweizer Dirigent und Komponist.

<sup>211</sup> JB SRG 1949, S. 65.

<sup>212</sup> A311-001: Vorschlag Paul Borsingers zur Programmentwicklung vom 12.10.1936, S. 4. (Übersetzung Thomas Järmann: Das Einfachste ist immer das Beste.)

solistisch vorgetragene Musik. Mit neueren und technisch ausgereifteren Sendeanlagen verbesserte sich die Empfangsqualität der Musik und des Wortes deutlich, die Anforderungen blieben jedoch stets dieselben. Die Musik sollte einen «mitreissenden klanglichen oder rhythmischen Faden»<sup>213</sup> haben, also ein klares Fundament und eine gut hörbare Melodie. Die Musik Johann Sebastian Bachs wurde als geeignet empfunden, jedoch sollten grosse Orchesterkonzerte mit komplizierter Instrumental- oder Chorbesetzung nur ausnahmsweise gespielt werden.<sup>214</sup>

Diese radiopraktischen Überlegungen erinnern stark auch an die gedanklichen Ansätze Theodor W. Adornos, der sich bezüglich der Übertragung von Ernster Musik am Radio kritische Gedanken machte. Studien hätten nämlich gezeigt, dass «with regard to such categories as the prevalence of sound colors, emphasis on detail, the isolation of the main tune, and similar features» Sinfonien im Radio zur Unterhaltung verkommen würden.<sup>215</sup> Infolge der schlechten Tonqualität würde das Klangerlebnis stark beeinflusst und dies würde nur ein oberflächliches Hören zulassen. Er bezweifelte deshalb, dass sich das Genre der klassischen Musik für das Radio eignen würde, da er das vom Publikum erwartete konzentrierte Hörerverhalten nicht erfüllt sah. Nach Adorno verlangte diese Musik die volle Aufmerksamkeit und würde sich demnach nicht für ein Nebenhermedium, zu dem das Radio in der Zeit geworden war, eignen. Mit dem damit verbundenen Begriff der «Kulturindustrie» beschrieben Adorno und Horkheimer, dass die wirtschaftliche Produktivität der Nachkriegsjahre zu einer Ökonomisierung aller Lebensbereiche beigetragen hätte, die dazu geführt hätte, dass Kultur zu reiner Zerstreuung und zum Zeitvertreib konsumiert würde.<sup>216</sup> Sie sahen diese neue gesellschaftliche Verhaltensweise als negative Entwicklung überhaupt und als nicht nur die Musik betreffend. Vor allem Adorno befürchtete in diesem Progress eine Bedrohung für die Ernste Musik als bürgerliche Kunst, da sie zur massenmedialen Unterhaltung würde. Durch Nivellierung und Angleichung des Hörerverhaltens an die Rezeption von populärer Musik würde ihr wahres Wesen unterdrückt und entfremdet.

---

<sup>213</sup> A311-001: Vorschlag Paul Borsingers zur Programmentwicklung vom 12.10.1936, S. 4.

<sup>214</sup> Ebd., S. 4.

<sup>215</sup> Adorno, Theodor W.: *A Social Critique of Radio Music*. In: Hullot-Kentor, Robert (Hg.): Theodor W. Adorno. *Current of Music Elements of a Radio Theory*. (=Nachgelassene Schriften, Abt. I Fragment gebliebene Schriften, Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 201–217, S. 217.

<sup>216</sup> Vgl. dazu: Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 128–176.

Die Grundsatzfrage der Radiosender, wie man denn gute Musik zu einem möglichst grossen Publikum bringen könne – die sich auch, wie oben gesehen, der KWD stellte –, beantwortete Adorno kritisch, denn er zweifelte an der wirklichen Absicht der Radiosender. Ernste Musik am Radio würde seiner Meinung nach zu «commodity», zur Massenware, werden und ihrer eigentlichen Bestimmung enthoben.<sup>217</sup> Gute Musik dürfe kein Nebenprodukt sein. Diese Verhaltensströmung des Musikhörens bezeichnete er als «retrogression of listening», als Rückentwicklung des Hörens, da Musikhören nach ihm aktive Teilnahme verlange.<sup>218</sup>

Inhaltlich waren die Radiomacher soweit als möglich bestrebt, auf die schweizerische Kulturwerbung Rücksicht zu nehmen und sich fast ausschliesslich für das einheimische Musikschaffen einzusetzen. Gemeint war damit vor allem im Bereich der Ernsten Musik, dass einheimische Komponisten und Interpreten durch bevorzugtes Senden gefördert werden sollten; wurde Musik von ausländischen Komponisten gespielt, so hatten die Aufführenden Schweizerinnen oder Schweizer zu sein. Zu Beginn der 50er Jahre wurde das bis dahin übliche Stahlband vom modernen Tonband abgelöst, was zu einer erheblichen Verbesserung der Klangqualität beitrug.<sup>219</sup> Zusammen mit den eingekauften Schallplatten, die vor allem die Musik aus dem Ausland enthalten, konnte mit den Tonbändern ein vielfältiges Programm gestaltet werden, das dem Leitgedanken folgte, die «ganze musikalische Vielfalt unseres Landes zu umfassen und dem zeitgemässen Interesse des Auslandes anzupassen».<sup>220</sup>

### Anforderungen an die Ernste Musik

Wie bereits erwähnt, stellte die gross besetzte Orchester- oder Chormusik eine Herausforderung bei der Übertragung dar, war jedoch bei der Hörerschaft sehr beliebt, da es vielen von ihnen unmöglich war – viele von ihnen lebten weit entfernt von grossen Ballungsräumen mit Konzerträumlichkeiten und dort ansässigen Orchestern –, Konzerte zu besuchen. Dies stellte den Sender vor das Dilemma, dieser Musik doch einen gewissen Raum zu bieten. Aus den Sendeplänen und Programmen geht hervor, dass Ernste Musik ein verhältnismässig grosses Sendefenster erhielt und darin immer auch Sinfoniesätze und Konzerte mit Solisten und Orchestern übertragen wurden.

---

<sup>217</sup> Adorno 2006, S. 206.

<sup>218</sup> Ebd., S. 210.

<sup>219</sup> JB SRG 1950, S. 71.

<sup>220</sup> A32-03-001: Entwurf von Lucas Staehelin für den Jahresbericht 1952 aus der Abteilung Musik, S. 2.

Dass das Hören von klassischer Musik auch Ausdruck eines gewissen Status war, und auch ein gewisser Wohlstand und eine erlesene Bildung ausgedrückt werden konnte, dessen war man sich bereits in den Anfängen des Kurzwellenradios durchaus bewusst und so ist die doch ziemlich direkte Formulierung in diesem Zitat in der Sprache und dem Verständnis der Zeit auch einzuordnen:

«Eine der eigenartigsten Programmsequenzen, die sich aus den Hörerbriefen ziehen lassen, sei das Bedürfnis Zentralamerikas nach klassischer Musik, während Südamerika dafür weniger Verständnis hat. Dr. Schröder erklärte sich dieses Phänomen damit, dass augenblicklich in Zentralamerika ziemlich gute herrschen, die einen steigenden Wohlstand im Gefolge haben. Die reich gewordenen Pflanze und Handelsleute wollen durch Pflege klassischer Musik ihre eigene Kultur beweisen.»<sup>221</sup>

Durch die Ernste Musik wollte der Sender sein Image um die Facette des Intellektuellen, des Gehobenen erweitern. Dabei spielte – und das wird über die Jahre immer und immer wieder betont – die Pflege der einheimischen Komponisten, Interpreten und Formationen eine besondere Rolle:

«Auch der ernsten Musik wird ein würdiger Platz einzuräumen sein, wobei nicht nur grosse Schweizer Komponisten, einschliesslich der problematischsten Zeitgenossen vorgestellt werden, sondern auch bedeutende Schweizer Interpreten grosser ausländischer Musik.»<sup>222</sup>

Bemerkenswert sind auch immer wieder Hinweise auf die zeitgenössischen Komponisten aus der Schweiz:

«In den drei wöchentlichen Ueberseekonzerten ernster Musik wurden Schweizer Interpretationen grösserer und kleinerer Werke von insgesamt 211 Komponisten aller Zeiten und Völker ausgestrahlt. Darunter finden wir 61 Schweizer, wovon 43 Zeitgenossen, sodass auch der überseeische Hörer vom Musikschaffen unseres Landes ein abgerundetes Bild erhielt.»<sup>223</sup>

Der Sender zeigte sich dadurch als stolzer Förderer von schweizerischem Kunstschaffen, als modern und aktuell und erfüllte damit den selbstaufgelegten Auftrag der Kulturwerbung. Als Beispiele für Schweizer Zeitgenossen werden dabei immer wieder die beiden Komponisten Othmar Schoeck, der vor allem national mit seinen an der Spätromantik orientierten Liedern bekannt war, und der international bekannte Arthur Honegger, der wohl gerade wegen seines nicht bedingungslos an den Zeitströmen orientierten Werks eben nicht zu den «problematischsten Zeitgenossen» gezählt wurde, genannt. Diese beiden müssen, trotz ihrer unterschiedlichen Biografien, demnach als besonders schweizerisch angesehen worden sein. Honegger ist in der Tonbandsammlung mit der noch zu besprechenden Suite *Schwyzer*

---

<sup>221</sup> A000-001.1: Bericht zur Studienreise von Paul Borsinger vom 31.8.1938, S. 10–11.

<sup>222</sup> JB SRG 1939/40, S. 11.

<sup>223</sup> JB SRG 1942/43, S. 13.

*Fäschttag*, seinem zweiten Streichquartett, einer Suite aus *Les Aventures du Roi Pausole* und dem *Marche des Ambassadeurs* vertreten. Von Schoeck finden sich neben dem ersten Streichquartett neun Lieder. Es ist sehr wahrscheinlich, dass weitere Kompositionen der beiden auf Schallplatten zur Verfügung standen. Unter der Rubrik des Kurzwellendienstes findet sich im Jahresbericht der SRG von 1956 sogar der Hinweis darauf, dass Othmar Schoeck, neben Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann, in jenem Jahr mit einer Sondersendung zu seinem 70. Geburtstag geehrt wurde:

«Als besonders eindrucksvolle Leistungen unserer musikalischen Abteilung sind die Gedenksendungen zum Mozartjahr und die Sondersendungen zum Schoeck- und zum Schumannjubiläum zu erwähnen.»<sup>224</sup>

Sondersendungen und -reihen waren äusserst beliebt, was sich auch darin zeigt, dass über längere Zeiträume zum Teil ganze Zyklen zu einem Thema, beispielsweise Johann Sebastian Bachs vollständiges Wohltemperierte Klavier oder grosse Teile seiner Kantaten, gesendet wurden.<sup>225</sup>

Dank der Verbesserung der Klangqualität erfreute sich die Ernste Musik einer immer zahlreicheren Hörerschaft, was sich in den Hörerechos niederschlug, und so wurden trotz der begrenzten Zeitfenster gerne auch ganze Sinfonien, Oratorien oder Opern gesendet, jedoch aufgeteilt auf mehrere Sendeeinheiten. Ansonsten waren «leichte und melodiose Werke» aus der Klassik, der Romantik und der Moderne beliebt, sowie «leichte Ouvertüren, Fantasien und Potpourris aus älteren oder neuen Operetten und Spielopern, Genrestücke, das weite Gebiet der beliebten «Wienermusik»».<sup>226</sup>

Über die Jahre finden sich auch im Wortlaut immer wieder ähnliche Textstellen, die betonen, dass es darum ging, den Beweis zu erbringen, dass sich die Interpreten «auch an den grössten Werken des internationalen Repertoires mit Erfolg messen können».<sup>227</sup> Dieses Mithaltenkönnen von Schweizer Interpreten mit der internationalen Konkurrenz spiegelt im Musikalischen dieselbe Angst, die sich auch im politischen Gefühl und Selbstbild der Zeit zeigt, nämlich die Angst davor, zwischen den Fronten der Grossmächte zerrieben zu werden.

---

<sup>224</sup> JB SRG 1956, S. 66.

<sup>225</sup> A32-03-001: Entwurf von Lucas Staehelin für den Jahresbericht 1952 aus der Abteilung Musik, S. 1.

<sup>226</sup> JB SRG 1942/43, S. 13.

<sup>227</sup> A231.3: Entwurf zum Jahresbericht für das Geschäftsjahr 1951 vom 22.3.1950, S. 6.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass aufgrund der Tatsache, dass nur etwas mehr als 10% der Tonbänder Ernste Musik enthalten und sich viele der oben angesprochenen Werke (Bach-Kantaten etc.) nicht in der Sammlung befinden, diese auf anderen Tonträgern zur Verfügung gestanden haben müssen.

#### Anforderungen an die Volksmusik

Dem Sender war von Anfang an bewusst, welche Wirkung die Volksmusik auf die Hörerschaft im Ausland hatte, und deshalb wurde sie zur Identifizierung zu Beginn der Übertragung, aber auch als Zwischenmusik gerne verwendet:

«Auch die Volksmusik spielt selbstverständlich in unseren Programmen eine wichtige Rolle. Ausländer und Auslandschweizer hören davon nie genug. Wenn wir diesen oft übersetzten Wünschen aus künstlerisch/propagandistischen Gründen nicht restlos genügen können, so hat sich doch die möglichst häufige Verwendung der Folklore als Zwischenmusik bewährt.»<sup>228</sup>

Über die qualitativen Anforderungen zur Volksmusik selbst findet man keine Hinweise. Es scheint, dass sie sich darin selbst genügte, dass es eben Schweizer Musik war und sui generis das «gemütvolle, volkstümliche Element»<sup>229</sup> enthielt.

#### Anforderungen an die Unterhaltungsmusik

Auch zur Unterhaltungsmusik gibt es kaum qualitative Hinweise in den Archivalien, doch die wenigen, die gefunden wurden, zeigen, dass diesem musikalischen Genre, das schon damals gegen den Ruf des Seichten ankämpfen musste, hohe Ansprüche abverlangt wurden, und so war man vor allem «auf die Qualität der Wiedergabe und Ausführung»<sup>230</sup> bedacht. Gerne gespielt wurden Bearbeitungen aus grösseren Bühnenwerken sowie «die neue, melodiose, eher zarte Richtung des Streichorchesters»<sup>231</sup>. Interessant ist auch hier der Hinweis darauf, dass bei diesem Repertoire so weit wie möglich Schweizer Komponisten berücksichtigt werden sollten und diese dadurch Gelegenheit erhielten, ihr Talent unter Beweis zu stellen.<sup>232</sup> Im Jahresbericht für das Geschäftsjahr 1952 taucht bezüglich der Qualität eine besondere Vokabel auf:

---

<sup>228</sup> A231.3: Entwurf zum Jahresbericht für das Geschäftsjahr 1951 vom 22.3.1950, S. 6.

<sup>229</sup> JB SRG 1939/40, S. 11.

<sup>230</sup> JB SRG 1952, S. 23.

<sup>231</sup> JB SRG 1942/43, S. 15.

<sup>232</sup> Ebd.

«Auf der Suche nach neuer, sauberer Unterhaltungsmusik wurden ferner an junge Schweizer Komponisten Aufträge erteilt, die zusammen mit weiteren ausländischen Werken dieser Gattung ihre Ur- bzw. Erstaufführung erlebten.»<sup>233</sup>

Mit dem Attribut «sauber» war eine einwandfrei komponierte Unterhaltungsmusik gemeint, die musikalisch auch gehobenen Ansprüchen genügte (vgl. dazu Kapitel 4.3.7).

### 3.5.3 Konkret genannte Musikstücke und Komponisten

Wie bereits erwähnt, sind kaum detaillierte Sendepläne erhalten geblieben, noch weniger Programmraaster, die konkrete Musikstücke benennen. Glücklicherweise gibt es aus dem Jahr 1941 ein Programmraaster für die Woche vom 31. August bis zum 6. September (vgl. Anhang 8.8). Aus diesem Raster geht nicht nur die Gewichtung der einzelnen Musikgenres hervor, sondern eben auch die Namen von Komponisten und Werken, die vom Kurzwellendienst in dieser Woche nach Nordamerika gesendet wurden. Gerade die Namen der Komponisten aus dem Bereich der Ersten Musik zeigen, welch breites Spektrum der Hörerschaft geboten wurde. Neben bekannten Namen wie Johannes Brahms, Gioachino Rossini<sup>234</sup>, Pjotr Tschaikowski<sup>235</sup> und Antonio Vivaldi<sup>236</sup> finden sich auch weniger bekannte oder sogar gänzlich unbekannte wie die von Alfredo d'Ambrosio<sup>237</sup>, Marco Enrico Bossi<sup>238</sup>, Benjamin Godard<sup>239</sup> oder Giuseppe Martucci<sup>240</sup>. Historisch reichte das Spektrum von barocker Instrumental- und Vokalmusik der Meister Giovanni Battista Pergolesi<sup>241</sup> und Alessandro Scarlatti<sup>242</sup> bis zu den noch wenig bekannten Zeitgenossen John Alden Carpenter<sup>243</sup>, Percy Grainger<sup>244</sup> und Sylvio Lazzari<sup>245</sup>; und bezüglich der Besetzung von Klavierstücken Béla Bartóks<sup>246</sup> bis zum gross besetzten Orchesterwerk Ottorino Respighis<sup>247</sup>

---

<sup>233</sup> JB SRG 1952, S. 23.

<sup>234</sup> Gioachino Rossini (1792–1868): Italienischer Komponist.

<sup>235</sup> Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893): Russischer Komponist.

<sup>236</sup> Antonio Vivaldi (1678–1741): Italienischer Komponist und Geiger.

<sup>237</sup> Alfredo d'Ambrosio (1871–1914): Italienischer Komponist und Violinist.

<sup>238</sup> Marco Enrico Bossi (1861–1925): Italienischer Komponist.

<sup>239</sup> Benjamin Godard (1849–1895): Französischer Komponist.

<sup>240</sup> Giuseppe Martucci (1856–1909): Italienischer Komponist, Pianist und Dirigent.

<sup>241</sup> Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736): Italienischer Komponist.

<sup>242</sup> Alessandro Scarlatti (1660–1725): Italienischer Komponist.

<sup>243</sup> John Alden Carpenter (1876–1951): Amerikanischer Komponist.

<sup>244</sup> Percy Grainger (1882–1961): Australischer Dirigent, Komponist und Pianist.

<sup>245</sup> Sylvio Lazzari (185–1944): Französischer Komponist.

<sup>246</sup> Béla Bartók (188–1945): Ungarischer Komponist.

<sup>247</sup> Ottorino Respighi (187–1936): Italienischer Komponist.

Als Randbemerkung ist grösstenteils die Tonquelle der Programmpunkte verzeichnet. Dabei fällt auf, dass die Musik des Vorprogramms von Schallplatten abgespielt wurde und die Hauptsendung vom Stahlband. Zu Beginn konnten Stahlbänder beliebig oft bespielt und gelöscht werden, sie liessen sich jedoch nicht schneiden und waren deshalb für Montagen, das Zusammenschneiden von Sendungen, ungeeignet. Erst mit den ab 1939 in den Studios eingebauten Maschinen des Philips-Miller-Systems ergab sich die Möglichkeit des Schneidens. Das Magnettonband, das ab 1949 in den Studios der Schweiz eingeführt wurde, erlaubte sowohl die Montage als auch die häufige Überspielbarkeit. Aufgrund dessen kann davon ausgegangen werden, dass es sich im oben genannten Beispiel um Stahlbänder gehandelt haben muss. Es ist gut möglich, dass der Hauptsendeblock jeweils vorproduziert wurde, denn bei allen Einträgen findet sich ein Datum, das wenige Tage vor der Ausstrahlung liegt. Folglich könnte es sich dabei um das Aufnahmedatum handeln.

Ein Abgleich mit den Einträgen in der Liste zu den Dür-Bändern ergibt, dass Alexander Borodin<sup>248</sup> mit seinem zweiten Streichquartett, Stephan Jaeggi<sup>249</sup> mit einigen Märschen, Brahms mit ein paar Liedern, Godard mit einer kammermusikalischen Suite und Scarlatti mit einen Tanzsatz vertreten sind, von Rossini ist gar die *Wilhelm Tell*-Ouvertüre eingetragen, die auch 1941 auf dem Programm stand. Dies belegt, dass diese Komponisten immer noch einen gewissen Stellenwert beim Sender genossen; und dass die Ouvertüre mit Schweizer Bezug zufälligerweise im gefundenen Programmraaster gelistet ist und sich auch noch in den Dür-Bändern findet, zeigt den grossen Swissness-Faktor, der dieser Musik beigemessen wurde, obwohl sie von einem Italiener und für ein französisches Publikum geschrieben wurde.

#### 4 Fallstudien aus der ‹Sammlung Fritz Dür›

Schon zu Beginn der Projektphase, als die Auswahl der zu digitalisierenden Tonbänder getroffen wurde und ich mich intensiv mit der Zusammensetzung der ‹Sammlung Fritz Dür› auseinandersetzte, kristallisierte sich heraus, dass ich mich einer Reihe von tiefergehenden Fallstudien widmen möchte. Es fiel mir auf, dass das als ‹Volksmusik-Sammlung› betitelte Konvolut eben nicht nur aus Volksmusik in all ihren Facetten bestand, sondern eben auch andere musikalische Genres vertreten waren. Zu interessieren begannen mich Stücke von

---

<sup>248</sup> Alexander Borodin (183–1887): Russischer Komponist, Chemiker und Mediziner.

<sup>249</sup> Stephan Jaeggi (190–1957): Schweizer Komponist und Dirigent.



Komponisten der sogenannten Ersten Musik, da mich das Gebiet der Nationalmusik-Forschung schon immer begleitete und ich hier eine mögliche Verbindung zu sehen schien. Der Titel «Broadcasting Swissness» des Forschungsprojekts verheisst ja, dass hier etwas Nationales gesendet worden sein musste und da es sich beim Gesendeten um Musik handelte, so musste dieses ominöse nationale Element doch der Musik inhärent sein. Unter dieser Prämisse sah ich mich durch die Musikstücke doch immer auch an die in der Musikwissenschaft geführten Diskurse zu Nationalmusik im 19. Jahrhundert erinnert. Sicherlich waren die Voraussetzungen für die Tonkünstler jener Zeit eine andere, denn es ging um politische Loslösung von und um nationale Selbstbehauptung gegenüber einer vielleicht nicht immer rechtmässigen Obrigkeit. Ziel war das Herstellen und die Konsolidierung eines souveränen Nationalstaats, mit dem sich alle seine Mitglieder identifizieren konnten (vgl. dazu auch den Exkurs in Kapitel 4.7). Und genau hier stellte sich für mich die Frage, ob es denn beim Kurzwellendienst und seinem Auftrag der Kulturwahrung und -werbung, beim Verbinden der Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer mit ihrer Heimat, ihrer Nation nicht um ganz ähnliche Komponenten ging.

Aufgrund dieser Idee wählte ich eine Reihe von Kompositionen aus, die mir zum Teil nur schon vom Titel, aber auch von anderen Charakteristika her prädestiniert schienen, diese eingeschriebene Swissness zu transportieren. Dabei spielen die aus der Linguistik bekannten Inhalts- und Verbindungsebenen wie Intertextualität und Subtext entscheidende Rollen.

Auf der Ebene des Subtexts, einer dem Werk explizit innenliegende zusätzliche Ausdrucksdimension, werden einer Komposition Aussagen mitgegeben, die sich einer wissenden und erkennenden Hörerschaft erschliessen. Das heisst, dass man Vorwissen besitzen muss, um die Botschaft zu verstehen. Als Beispiel sei hier auf die Suite *Jour de Fête suisse* von Honegger verwiesen, bei der bekannte Melodien eben nur gehört werden können, wenn man diese kennt und sich das Stück darüber dann verorten lässt. Das Verstehen eines Subtextes gleicht einem Lesen zwischen den Zeilen, und das Heraushören dieser bekannten Volkslieder aus der Partitur dieses Werkes ist demzufolge ein Hören zwischen den Notenzeilen.

Auf der Ebene der Intertextualität werden Bezüge zu anderen Stücken und Texten oder zu historischen und biografischen Begebenheiten hergestellt, um in diesem hermeneutischen Beziehungsgeflecht eine Komposition besser verstehen zu können. Intertextualität heisst,

dass durch Zitate (oder Plagiate) und Anspielungen auf andere Werke Aussagen gemacht werden. Nach Roland Barthes ist ein Text, oder in unserem Fall eben ein Musikstück, eine Verflechtung von bereits bestehenden Texten und baut auf diesen auf.<sup>250</sup> Ein solches Beispiel wäre demnach die *Rhapsodie in Swiss-Dur* von Moeckel, die auf unterschiedlichen Ebenen auf bereits Bestehendes verweist und anspielt.

Ziel der nachfolgenden Fallstudien ist es, durch genaue musikalische Analysen und eine sorgfältige historische Kontextualisierung diese vielfältigen Verbindungen aufzuzeigen und dadurch für jedes Exempel eine individuelle eingeschriebene Swissness und damit Bedeutung abzuleiten, um damit schlussendlich auch die Legitimation zu liefern für das Aufnehmen des Musikstücks in die Sammlung durch Fritz Dür.

#### **4.1 Fallstudie #1 – Arthur Honegger: *Jour de Fête suisse***

Arthur Honegger ist ein Komponist, der durch die meisten Maschen der angelegten Untersuchungsraster fällt, seien es nun kompositorische Betrachtungsweisen oder ästhetische. Er ist nur schwer fassbar und einzuordnen. Wie Ulrich Mosch (Mosch 2009) darstellt, scheint Honegger offenbar keinen zentralen Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zuzuweisen zu sein. In den Beschreibungen zur Musikgeschichte oder den Gattungsgeschichten erscheint er in dieser Untersuchung nur in wenigen Fällen namentlich. «Honegger wird je nachdem zwar als durchaus wichtig eingeschätzt, aber offenbar nicht als im selben Maße geschichtsbestimmend, wie es bei anderen seiner Zeitgenossen der Fall ist.»<sup>251</sup> Mosch untersuchte dazu die gängigen Musikenzyklopädien und die Literatur über den Komponisten und sein Werk und beleuchtet in seiner Abhandlung den Stellenwert des Komponisten und seiner Werke. Er fällt dabei ein ernüchterndes Urteil, denn es zeichnet sich ein zumeist sehr eindimensionales Bild ab:

«Der Komponist einerseits als Schöpfer von der Technik inspirierter «Maschinenmusik» und andererseits als Musikdramatiker beziehungsweise Oratorienkomponist.»<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 185–193.

<sup>251</sup> Mosch, Ulrich: *(K)ein Platz in der Geschichte? – Das Honegger-Bild in der Musikgeschichtsschreibung*. In: Peter Jost: *Vorwort*. In: Arthur Honegger. *Werk und Rezeption*. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 15–32, S. 15–16.

<sup>252</sup> Ebd., S. 17.

Bemerkenswert ist dabei, dass ihm in den älteren, bis Mitte der 1980er Jahre entstandenen Publikationen vergleichsweise viel Platz eingeräumt wird. In Darstellungen aus jüngerer Zeit jedoch rückt er hingegen je länger, je mehr in den Hintergrund. Es besteht in der jüngeren musikwissenschaftlichen Literatur der Trend zu einer «zunehmenden Marginalisierung des Komponisten. [...] Man erwähnt ihn noch, hält ihn aber offenbar nicht mehr für geschichtsrelevant, geschweige denn für geschichtsbestimmend».<sup>253</sup> Es stellt sich darum die Frage, weshalb seine Bedeutung so stark zu verblassen scheint, schliesslich war Honegger ein anerkannter und von vielen bedeutenden Mäzenen geförderter Komponist. Mosch kommt zum Schluss, dass Honegger in vielen Beschreibungen ausgeblendet wird, weil er sich nicht einordnen lässt und weil er von den jüngeren Komponisten nicht rezipiert wurde. Mit ihm scheint gleichsam ein Ast des musikgeschichtlichen Stammbaums zu enden. Dies wirft wiederum die Frage auf, ob das Ausbleiben einer direkten kompositorischen Rezeption von relativer Bedeutung für das Verbleiben auf dem Radar der Musikwissenschaft ist. Auf diesem Feld sind also noch einige Furchen zu ziehen.

Immer wieder beleuchtet werden Honeggers Beziehungen zur «Groupe des Six», einer Pariser Künstlervereinigung. Diese Verbindungen, die Honegger zu seinen Kommilitonen und Freunden der Groupe des Six pflegte, «furent à l'évidence de nature amicale et souvent suscitées par les activités professionnelles».<sup>254</sup> Auch wenn der Geist und der Stil Honeggers von Anfang an als grundlegend anders als derjenige der anderen Mitglieder der Gruppe wahrgenommen wurde, waren es nicht zuletzt ästhetische Unterschiede. Vor allem teilte er die positive Beurteilung der Musik Erik Saties<sup>255</sup> durch die anderen nicht. Wenn auch nicht in Gänze wird diese Zugehörigkeit weiter unten nochmals thematisiert.

In einem Konzertbericht in der Zeitschrift *Der Spiegel* von 1949 wurde Honegger treffend als «Globetrotter durch alle Zonen und Zeiten der Musik, in allen Stilwelten und Formen zu Hause» bezeichnet.<sup>256</sup> Dieses französisch-schweizerische Chamäleon, dessen Tonsprache vom Pluralismus der Stile geprägt ist, soll in dieser Fallstudie anhand des Stücks *Jour de Fête suisse* untersucht werden, wobei die Fragen nach Swissness und der Bedeutung des Stücks für die Sammlung im Fokus stehen.

---

<sup>253</sup> Mosch 2009, S. 25.

<sup>254</sup> Velly, Jean-Jacques: *Amitié et Humanisme. Les Relations d'Honegger avec les Six*. In: Bulletin de L'Association Arthur Honegger 5/1998, S. 19–29, S. 29. (Übersetzung Thomas Järmann: Diese Verbindungen [...], «waren offensichtlich von freundschaftlicher Natur und häufig gebunden an berufliche Aktivitäten».)

<sup>255</sup> Erik Satie (1866–1925): Französischer Komponist.

<sup>256</sup> O.A.: *Loko-Motive. König Midas der Musik*. In: *Der Spiegel* (23/1949), S. 28–30.  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44436684.html> (aufgerufen am 16.4.2014), S. 30.

#### 4.1.1 Eine Biografie zwischen «Swissness» und «Francité»

Arthur Honegger kam am 10. März 1892 in Le Havre zur Welt. Sein Vater war ein Kaufmann und Kaffeeimporteur, der aus dem Zürcher Oberland stammte, und seine Mutter, eine begabte Amateurmusikerin, entstammte einem alteingesessenen Zürcher Geschlecht.<sup>257</sup> Arthur war das älteste von vier Kindern. Sie wuchsen in der schweizerischen Kolonie in der Nähe des Handelshafens der nordfranzösischen Stadt Le Havre auf, wo sich der Vater 1870 niedergelassen hatte. Den ersten Geigenunterricht und eine erste Unterweisung in Harmonielehre erhielt er von Robert-Charles Martin<sup>258</sup>. Abgesehen von zwei Unterbrechungen (dem Besuch des Konservatoriums in Zürich 1909/10 und der Ableistung des Militärdiensts 1914/15) erfolgte Honeggers schulische und musikalische Ausbildung in Frankreich. Seine Lehrer am Konservatorium in Zürich waren der Geiger Willem de Boer<sup>259</sup> sowie die Komponisten Lothar Kempster<sup>260</sup> und Friedrich Hegar<sup>261</sup>. Schon früh hatte Honegger seine musikalischen Vorbilder gewählt; diese waren Beethoven, Mozart und Bach. Dass Beethoven für ihn zeitlebens als Idol galt, bestätigte er im Alter mit der Aussage:

«Ich bin der leidenschaftliche Beethovenianer geblieben, der ich in meiner Kindheit war.»<sup>262</sup>

1910 erschienen bei Desforges in Le Havre die drei Klavierstücke *Scherzo*, *Humoreske* und *Adagio espressivo*; es sind die ersten publizierten Werke des jungen Komponisten. Von 1911 bis 1913 studierte Honegger am Conservatoire de Paris, dem Gabriel Fauré<sup>263</sup> zu dieser Zeit als Direktor vorstand. André Gédalge<sup>264</sup> war sein Lehrer für Kontrapunkt und Fuge, Charles-Marie Widor<sup>265</sup> für Komposition und Orchestration.

Nachdem seine Familie 1913 wieder zurück in die Schweiz gezogen war, liess sich Honegger dauerhaft in Paris nieder. Er bezog ein Appartement in der Nähe der Place Pigalle, welches er zeitlebens nicht mehr aufgab. In dieser Anfangszeit kam es zu ersten Kontakten mit Darius Milhaud<sup>266</sup>, Germaine Tailleferre<sup>267</sup> und Jacques Ibert<sup>268</sup>.

---

<sup>257</sup> Die Angaben zur Biografie entstammen grösstenteils aus: Rosteck, Jens: Art. *Honegger, (Oscar) Arthur*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 9, Bärenreiter: Kassel 2003, Sp. 304–318, Sp. 304.

<sup>258</sup> Robert-Charles Martin (?–1949): Französischer Komponist und Pädagoge.

<sup>259</sup> Willem de Boer (1885–1962): Niederländischer Geiger.

<sup>260</sup> Lothar Kempster (1844–1918): Schweizer Komponist und Dirigent.

<sup>261</sup> Friedrich Hegar (1841–1927): Schweizer Komponist, Dirigent und Geiger.

<sup>262</sup> Zit. nach: Tappolet, Willy: *Arthur Honegger*. Zürich: Atlantis Verlag 1954, S. 16.

<sup>263</sup> Gabriel Fauré (1845–1924): Französischer Komponist.

<sup>264</sup> André Gédalge (1856–1926): Französischer Musikpädagoge und Komponist.

<sup>265</sup> Charles-Marie Jean Albert Widor (1844–1937): Französischer Organist, Komponist und Musikpädagoge.

<sup>266</sup> Darius Milhaud (1892–1974): Französischer Komponist.

<sup>267</sup> Germaine Tailleferre (1892–1983 in Paris): Französische Komponistin.

<sup>268</sup> Jacques François Antoine Ibert (1890–1962): Französischer Komponist.

Ein Kern dieser Bekanntschaften begann sich regelmässig zu treffen, um gemeinsam ins intellektuelle Universum der Stadt Paris einzutauchen und dieses langsam auch mitzugestalten.

1916 brachte Honegger erste Werke zur Aufführung. Die Uraufführung des Oratoriums *Le Roi David* im Jahr 1921 brachte ihm den Durchbruch und als Musikdramatiker Weltruf ein. In dieser Gattung folgten später noch *Judith* und *Jeanne d'Arc au bûcher*. Honegger komponierte Musik aller Gattungen und für die verschiedensten Besetzungen. «Aus der Sicht seines Publikums freilich katapultierte er sich in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg mit großformatigen Chorwerken wie *Cris du monde* (1930/31) oder *La Danse des morts* (1938), mit Balletten für Ida Rubinstein, anspruchsvoller Kammermusik sowie einer regen Tätigkeit für die Volksmedien Film (über 40 Partituren) und Radio in die Reihe der bedeutendsten zeitgenössischen Tonsetzer.»<sup>269</sup>

Während der Kriegsjahre unterrichtete Honegger an der École normale de musique und konnte sich so in die lange Liste mit anderen bekannten Dozentennamen einreihen (z. B: Paul Dukas<sup>270</sup> oder Wanda Landowska<sup>271</sup>). Zahlreich waren seine Besuche in der Schweiz besonders in Zürich oder Winterthur, wo er bei den Brüdern Werner und Hans Reinhart<sup>272</sup> zu Gast war. Freundschaftliche Beziehungen pflegte er auch zu Paul Sacher<sup>273</sup> in Basel, der 1947 die Uraufführung der vierten Sinfonie leitete, und weiteren Persönlichkeiten der Schweizer Musikszene:

«Im kreativen Fünfeck der Mäzene und Förderer Werner Reinhart (Winterthur) und Paul Sacher (Basel), des Dgt. Ernest Ansermet sowie der Brüder René (Autor) und Jean Morax<sup>274</sup> (Maler/Bühnenbildner) schuf sich Honegger in der romanischen Schweiz eine schöpferische Enklave und mit dem Théâtre du Jorat zu Mézières eine «dritte» Heimat (neben Le Havre und Paris).»<sup>275</sup>

Dank dieser Bekanntschaften erhielt er im Verlaufe seiner Tätigkeit einige gut dotierte Kompositionsaufträge. «Dieser prominenten Unterstützung vornehmlich Schweizer Gönner, in deren Kraftfeld der rastlose Honegger ab den 1940er Jahren sein Schaffen mehr und mehr

---

<sup>269</sup> Rosteck 2003, Sp. 307.

<sup>270</sup> Paul Dukas (1865–1935): Französischer Komponist.

<sup>271</sup> Wanda Landowska (1879–1959): Polnische Cembalistin und Pianistin.

<sup>272</sup> Hans Reinhart (1880–1963): Schweizer Dichter und Mäzen; Werner Reinhart (1884–1951): Schweizer Industrieller, Philanthrop, Laienmusiker und Mäzen.

<sup>273</sup> Paul Sacher (1906–1999): Schweizer Dirigent und Mäzen.

<sup>274</sup> René Morax (1873–1963): Schweizer Dramatiker und Theaterleiter; Jean Morax (1869–1939): Schweizer Maler.

<sup>275</sup> Rosteck 2003, Sp. 306.

verlagert hatte, verdankt sich auch die Entstehung seiner fünf großen Symphonien, anspruchsvolle Meisterwerke mit weltanschaulichem Anspruch und schon im Werktitel mit gesellschaftskritischen bzw. religiösen «Botschaften» versehen.»<sup>276</sup>

Im August 1947 erlitt Honegger einen Anfall von Angina pectoris, worauf er seine Tätigkeiten drastisch einschränkte und Aufenthalte in deutschen und schweizerischen Kurorten einlegte. Er verstarb 27. November 1955 in Paris an einem Herzschlag. Für sein Schaffen erhielt der Komponist verschiedene Auszeichnungen, darunter die Ehrendoktorwürde der Universität Zürich (1948).

#### **4.1.2 Honeggers ambivalente Verbindung zur «Groupe des Six»**

Auch wenn Honeggers Verbindung zur «Groupe des Six» nicht grundlegend wichtig für diese Darstellung ist, soll dieses Verhältnis zu dieser Künstlerliaison hier kurz angesprochen werden, denn es gibt doch ein paar Hinweise zum Verständnis seines künstlerischen Schaffens und zu seinem Doppelwesen zwischen «Swissness» und «Francité».

Ab 1917 trafen sich in Paris einige junge Musikfreunde zu regelmässigen Hauskonzerten, um sich gegenseitig neue Werke vorzustellen und zu diskutieren. Mit dabei waren auch Dichter oder etwa die Maler Georges Braques<sup>277</sup> und Pablo Picasso<sup>278</sup>. Aus den beteiligten Tonkünstlern bildete sich mit der Zeit ein fester Kern, eine konstante Gruppe, die auch als solche wahrgenommen wurde.<sup>279</sup>

Darius Milhaud, eben aus Brasilien zurückgekehrt, stiess ebenfalls zur Gruppe dazu und meinte später, dass die Wahl der «Six» völlig willkürlich war, und «dass man sie zusammengewürfelt habe, weil sie sich kannten, weil sie gute Freunde waren und manchmal auf dem gleichen Programm erschienen».<sup>280</sup> Mit Jean Cocteau<sup>281</sup>, dem einzigen Nichtmusiker, schloss sich eine extrovertierte Persönlichkeit der Gruppe an und wurde deren Wortführer. Die nun aus Honegger, Milhaud, Georges Auric<sup>282</sup>, Germaine Tailleferre, Louis Durey<sup>283</sup> und Francis

---

<sup>276</sup> Rostek 2003, Sp. 307.

<sup>277</sup> Georges Braques (1882–1963): Französischer Maler.

<sup>278</sup> Pablo Picasso (1881–1973): Spanischer Maler.

<sup>279</sup> Zur Ästhetik der «Groupe des Six» sind relativ detaillierte Informationen bekannt, hingegen sind die Freundschaften unter den Musikern aufgrund der kaum vorhandenen, und wenn nur fragmentarischen, Informationen nur wenig erforscht. Jean-Jacques Velly (Velly 1998) zeichnet einige Linien in seinem Text nach, mit besonderem Fokus auf die Beziehung von Arthur Honegger zu Francis Poulenc.

<sup>280</sup> Meylan, Pierre: *Arthur Honegger. Humanitäre Botschaft der Musik*. Huber: Frauenfeld 1970, S. 26.

<sup>281</sup> Jean Cocteau (1889–1963): Französischer Schriftsteller, Regisseur und Maler.

<sup>282</sup> Georges Auric (1899–1983): Französischer Komponist.

<sup>283</sup> Louis Durey (1888–1979): Französischer Komponist.

Poulenc<sup>284</sup> sowie dem Dichter Cocteau bestehende Gruppe, die nach ihren eigenen Aussagen nicht mehr als eine gegenseitige Freundschaft verband, wehrte sich immer wieder gegen die Unterstellung einer gemeinsamen Ästhetik. Die Musik Erik Saties fand in der Gruppe grosse Anerkennung und sein Ausspruch «Platz für die kommende Generation und für einheimische Musik, womöglich ohne Sauerkraut!» wurde zum geistigen Ideal.<sup>285</sup> Damit gab die Gruppe nicht nur ihre progressive Haltung, sondern auch ihre antigermanische Einstellung bekannt.<sup>286</sup> Das ästhetische Programm der Gruppe lässt sich mit einigen Worten zusammenfassen: Einfachheit; Primitivität statt Raffinement; Kürze und Klarheit statt verschwommene Längen; Freilegen der Linie und des Rhythmus; Melodie statt Harmonie. Arthur Honegger teilte nicht alle Standpunkte und Ansichten der Gruppe und unterhielt auch nicht zu allen Mitgliedern die gleich freundschaftliche Verbindung. Die innigsten Freundschaften unterhielt er mit Milhaud und dem sieben Jahre jüngeren Poulenc:

«Les informations relatives aux relations d'Honegger avec les autres membres du Groupe des Six sont plutôt rares et laissent supposer que, par affinité d'esprit, l'auteur du *Roi David* ait surtout privilégié ses liens avec Milhaud et, à un degré moindre, avec Poulenc.»<sup>287</sup>

«Die Zugehörigkeit zur von H[enri] Collet<sup>288</sup> medienwirksam verkündeten Groupe des Six mit ihrem Übervater Satie und Vordenker J[ean] Cocteau verschaffte Honegger zwar eine ideale Plattform für Aufführungen und Popularisierung seines vielversprechenden Frühwerkes, brachte ihn, einen Bewunderer von Wagner<sup>289</sup>, Pfitzner<sup>290</sup> und Strauss<sup>291</sup>, nach eigener Auskunft «leidenschaftlicher Beethovenianer» und «Bibelkenner» [...], jedoch in unauflösbare ästhetische Konflikte mit dem antigermanischen Credo des Freundschaftsbündnisses und seiner Forderung nach einer schlichten, «rein» französischen Musik mit absurden Zügen und Lust auf Schabernack.»<sup>292</sup> Dies Glaubensbekenntnis widersprach seiner Auffassung von Musik und seiner zur Schwermut tendierenden Persönlichkeit. Dieses musikidiomatische Ausscheren brachte ihm in Paris Anfeindungen und von Saties Seite her harsche Kritik ein.

<sup>284</sup> Francis Jean Marcel Poulenc (1899–1963): Französischer Komponist und Pianist.

<sup>285</sup> Zitiert nach: S.E.: *Vom Pariser Konservatorium zur «Groupe des Six»*. In: Stadt Le Havre und Schweizer Musikrat (Hg.): Arthur Honegger. 1892/1992. Zürich 1992, S. 29–40, S. 29.

<sup>286</sup> S.E. 1992, S. 29.

<sup>287</sup> Velly 1998, S. 26. (Übersetzung Thomas Järmann: Informationen zu Honeggers Beziehungen mit anderen Mitgliedern zur «Groupe des Six» sind selten und lassen vermuten, dass durch die geistige Verbundenheit der Autor von *Roi David* vor allem die Beziehungen mit Milhaud bevorzugte und, in geringerem Masse, mit Poulenc.)

<sup>288</sup> Henri Collet (1885–1951): Französischer Sprachwissenschaftler, Komponist und Musikkritiker.

<sup>289</sup> Richard Wagner (1813–1883): Deutscher Komponist.

<sup>290</sup> Hans Pfitzner (1869–1949): Deutscher Komponist.

<sup>291</sup> Richard Strauss (1864–1949): Deutscher Komponist

<sup>292</sup> Rosteck 2003, Sp. 305.

Dies vor allem nachdem sich Honegger auch weigerte, einen vernichtenden Artikel, den Satie gegen die Musik Maurice Ravels<sup>293</sup> verfasst hatte, mit zu unterzeichnen. Das Verhältnis zur «Groupe» war für Honegger kein einfaches. Zum einen, gerade in den Anfangsjahren als junger Komponist, eröffneten ihm die Bekanntschaften zwar viele Möglichkeiten vor allem wenn es darum ging, neue Werke publik zu machen, zum andern passte er von seiner Persönlichkeit nicht wirklich in die Gruppe hinein und wurde von den Mitgliedern aufgrund seiner «germanischen» Abstammung darüber hinaus auch als Sonderling gesehen.

#### 4.1.3 Einordnung von *Schwyzer Fäschttag* in das Œuvre von Honegger

Konzise biografische Angaben und sorgfältige Besprechungen vom Leben Arthur Honeggers und seinen Werken geben die beiden Darstellungen von Harry Halbreich (Halbreich 1992, 1995). Er beleuchtet alle Aspekte im Leben des Komponisten, geht auch auf alle Gattungen ein und liefert einen kurzen Abriss der einzelnen Werke. Das nachfolgende Kapitel soll die Orchestersuite *Schwyzer Fäschttag*, eine scheinbar belanglose Komposition, eine Best-of-Zusammenstellung aus dem Ballet *L'Appel de la Montagne*, im Œuvre positionieren und die Grundlage für die Suche nach einer möglichen eingeschriebenen Swissness bereiten.

Wie bereits erwähnt, muss bei der Beziehung Honeggers zur kurzlebigen «Groupe des Six» eher von einem ambivalenten Verhältnis gesprochen werden. Auch wenn Honegger es eher verneinte und mehr von einer gegenseitigen Achtung oder von freundschaftlichen Beziehungen sprach denn von einer gemeinsamen verbindenden ästhetischen Idee, lassen sich gleichwohl in einigen – auch späteren – seiner Kompositionen ästhetische Parallelen aufzeigen. Der Einbezug des Alltags in die Musik und die Integration von populären Musikstilen sind für das hier dargelegte Fallbeispiel massgeblich. Jedoch unterschied ihn seine «Verehrung von Komponisten des deutschsprachigen Raums, von Bach und Beethoven über Wagner und Pfitzner und Strauss» und «seine Verwendung althergebrachter Formen und Techniken wie Cantus firmus, Choral und Kontrapunkt Bachscher Prägung».<sup>294</sup> Diese stehen in emphatischem Widerspruch zum Rest der Gruppe. Honegger selbst schrieb:

«Es war immer mein Wunsch und mein Bemühen, eine Musik zu schreiben, welche für die große Masse der Hörer verständlich und doch vom Banalen so weit frei wäre, daß sie auch noch die wirklichen Musikfreunde zu fesseln vermöchte.»<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Maurice Ravel (1875–1937): Französischer Komponist.

<sup>294</sup> Jost, Peter: *Vorwort*. In: Arthur Honegger. *Werk und Rezeption*. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 7–9, S. 7.

<sup>295</sup> Gavoty, Bernard und Arthur Honegger: *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*. Zürich <sup>2</sup>1987, S. 64.



In einer Rezension in der Zeitschrift *Der Spiegel* wurde der Komponist als «König Midas der Musik» bezeichnet, «dem alles zu Klang und Notenzeichen wird, was er anrührt. Und ihn rührt alles an. Als erster hat er die Welt des Sports für die Musik entdeckt. Er schrieb eine Sportskizze *Rugby*, ein Rollschuhballett *Skating Rink*, ein Stück *800 Meter*».<sup>296</sup> Honegger, der viele Werke mit religiösen Sujets schrieb, scheute die profanen Themen nicht. Rosteck schreibt dazu:

«Vielseitigkeit, Experimentierfreude und Anpassungsfähigkeit an unterschiedlichste künstlerische Mitarbeiter sind die hervorragendsten Eigenschaften von Honeggers Œuvre, ... [...] Stilistisch verfügte er über eine breite Palette: von Gregorianik und prot. Hymnen über Bachsche Polyphonie, romantischen Orchestersatz und zupackend-eindringliche Dreiklangsharmonik bis hin zu statischer Akkordik, Polytonalität, Jazzanklängen und vereinzelt Einsprengseln von Zwölftontechnik. [...] Er verstand es, sich nach Bedarf den Erfordernissen des Genres völlig anzupassen. [...] Sein kompositorisches Repertoire reichte von Gebrauchsmusik bis zur Auseinandersetzung mit rein musikalischen Problemstellungen (z.B. in den Streichquartetten). Zugleich präsentierte er andernorts eine eigene, unverwechselbare Handschrift. [...] Obwohl in der Komponistenpersönlichkeit Honeggers germanisch-«schwermütige» und französisch-«sinnliche» Züge oftmals kongenial zusammenwirken [...], steht sein musikalisches Vokabular insgesamt der deutschen bzw. alemannischen Tradition näher. Honeggers bis an die Grenze der Atonalität vorstoßende Polyphonie kennt strukturell durchaus fließende und geschmeidige Züge, wirkt im Klangresultat aber meist eher spröde, kantig und schroff.»<sup>297</sup>

Wie bereits angetönt, sind viele seiner Werke auf religiöse Themen bezogen. Diesen Aspekt zu beleuchten, ist für unser Thema nicht vordringlich und würde diesen Rahmen sprengen. Er kann jedoch bei Jacques Amblard (Amblard 2005) nachgelesen werden.

Der stattliche Werkkatalog umfasst sämtliche Gattungen. Neben den zahlreichen Liedern und Chorwerken dominieren im Vokalmusikbereich die Opern und Oratorien. Im Instrumentalmusikbereich sind neben der Kammermusik vor allem die Sinfonien und Konzerte sowie die rund 40 Partituren für Filme zu erwähnen; dazu die häufig gespielten *Mouvements symphoniques* (*Pacific 231*, *Rugby* und *Mouvement symphonique n° 3*). Bei den Bühnenwerken sind zusätzlich die 14 Ballette, darunter *Skating Rink*, *Le Cantique des Cantiques*, sowie das hier im Zentrum stehende *L'Appel de la Montagne* zu nennen.

Bemerkenswert, und daher hier kurz zu erwähnen, sind die Sinfonien, vor allem die vierte mit dem Beinamen *Deliciae basilienses*, denn sie hat ebenfalls einen Swissness-Bezug. Francis Poulenc schätzte diese Sinfonie am höchsten ein und bezeichnete sie als «symphonie ravissante avec les affinités suisses d'Arthur, avec le sens de la fraîcheur, de la montagne, de

---

<sup>296</sup> O.A.: *Loko-Motive. König Midas der Musik*. In: *Der Spiegel* (23/1949), S. 28–30.  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44436684.html> (aufgerufen am 16.4.2014), S. 30.

<sup>297</sup> Rosteck 2003, Sp. 313–314.

l'air pur, de l'edelweiss».<sup>298</sup> Sie steht zwischen ihren dunklen Schwesterwerken, die scheinbar qualvoll entstanden sind, und wirkt hell, friedlich und glücklich. Pierre Meylan nannte die Sinfonien «Glaubensbekenntnisse und Botschaften an eine Menschheit, die sich gegen Freiheitsbeschränkungen, gegen die Macht des Geldes und den Materialismus auflehnt».<sup>299</sup>

Dass Honegger Beethoven als Leitbild hatte, wurde bereits erwähnt. Dies bezieht sich zum einen auf die thematische Verarbeitung des musikalischen Materials, zum andern auf die zyklische Disposition der Werke. In ihrer dreisätzigen Anlage (grundsätzlich: schnell–langsam–schnell) erinnern sie aber an die frühen Sinfonien von Haydn und Mozart.

Jens Rosteck spürte in den Sinfonien «Empfindungen wie Resignation, Weltuntergangsstimmung und Pessimismus», die er «als Ausdruck der historischen-politischen Umwälzungen» deutete.<sup>300</sup> Auf Honegger hatten die geistig-moralischen wie auch die physischen Verwirrungen des Zweiten Weltkriegs eine Schockwirkung ohnegleichen ausgeübt, die er in vielen seiner Werke aus der Kriegs- und Nachkriegszeit zu verarbeiten versuchte. Dazu, dass die vierte Sinfonie, geschrieben 1946 und mit dem Beinamen *Deliciae basilienses* versehen, von ganz anderen Ausdruck war, der Hoffnung auf Freude auf Friede und heimatliche Geborgenheit, äusserte der Komponist selbst:

«Inmitten der stumpfsinnigen und dummen Lebensbedingungen, die uns auferlegt sind, soll es [das Stück] die Hoffnung zum Ausdruck bringen, die uns die Aussicht auf einen Aufenthalt bei Freunden in der Schweiz erweckte, ... Diese Vorfriede wird durch das alte Basler Volkslied ausgedrückt: <Z'Basel a mim Rhy>, ...»<sup>301</sup>

Das von Johann Peter Hebel<sup>302</sup> verfasste und von Franz Abt<sup>303</sup> vertonte Volkslied ist eine erste Reminiszenz an seine Bekanntschaften am Rheinknie.

Eine zweite ist die Verwendung des *Morgenstreich-Marsches* im 3. Satz, eines von einem melancholischen Adagio unterbrochenen Allegros. Darin entwickeln sich fünf Themen zu einer polyphonen Durchführung, aus der sich schlussendlich der Marsch herauskristallisiert. Das aus der Basler Fasnacht entlehnte Marschthema wird, wie es auch beim Fasnachtsumzug der Brauch ist, vom Piccolo intoniert und von der Marschtrommel rhythmisch begleitet.

---

<sup>298</sup> Zit. nach: Velly 1998, S. 23. (Übersetzung Thomas Järmann: Eine bezaubernde Sinfonie mit Schweizer Affinitäten von Arthur, mit einem Gefühl der Frische, der Berge, der reinen Luft, von Edelweiss.)

<sup>299</sup> Meylan, Pierre: *Arthur Honegger. Humanitäre Botschaft der Musik*. Huber: Frauenfeld 1970, S. 149.

<sup>300</sup> Rosteck 2003, Sp. 315.

<sup>301</sup> Arthur Honegger zit. nach: Meylan 1970, S. 163.

<sup>302</sup> Johann Peter Hebel (1760–1826): Deutscher Schriftsteller.

<sup>303</sup> Franz Wilhelm Abt (1819–1885): Deutscher Komponist und Kapellmeister.

Von ihrer Besetzung und kompositorischen Textur her weist die Sinfonie fast kammermusikalische Transparenz auf und steht im deutlichen Kontrast zur dritten und fünften. Honegger selbst sagte:

«Nach meiner Auffassung zeigt die folgende Symphonie, *Deliciae basilienses*, einen Fortschritt in der Verarbeitung und steht in ausgesprochenen Kontrast zu der vorhergehenden, was unvermeidlich war.»<sup>304</sup>

Die Komposition der 14 Ballette erstreckt sich über Honeggers gesamte Schaffenszeit. Jedoch blieb der grösste Teil dieser Kompositionen, obwohl sie auf die Bühne gebracht wurden, unveröffentlicht. Das bekannteste Ballett ist mit Sicherheit das Rollschuhballett *Skating Rink* von 1921.

Im Zentrum der nachfolgenden analytischen Betrachtungen und in Bezug auf die Frage nach Swissness steht jedoch das 1943 geschriebene Ballett *L'Appel de la Montagne*, respektive die daraus entnommenen Suite *Jour de Fête suisse*<sup>305</sup>, wie sie in der Sammlung von Fritz Dür vorhanden ist. Die Sujet-Vorlage dazu stammte von Robert Favre Le Bret<sup>306</sup>. Eine Inhaltsangabe dazu gibt uns Halbreich:

«Rappelons cet argument en deux mots: nous sommes à Interlaken, en vue de la Jungfrau, en 1815, où la fête des bergers bernois bat son plein. Un touriste écossais, MacGuire, s'éprend de la jolie paysanne Saesli, mais celle-ci lui préfère son robuste compatriote Haecy. «L'étranger a le désespoir alpinisant: il disparaît au pays de l'avalanche». Surpris par le brouillard, il tombe dans une crevasse, où il s'évanouit. Il est sauvé par la Vierge des Glaces, qui l'emmène dans son blanc Venusberg. Ayant résisté à toutes les tentations, il renaît à la vie, cependant qu'au loin résonnent les trompettes des guides partis à sa recherche. Il est redescendu vers la vallée, «où, il faut du moins l'espérer, il rencontrera une moins cruelle indigène».»<sup>307</sup>

Zu dieser berneroberrländischen, idyllischen Tragödie oder tragischen Idylle inklusive tradi-

---

<sup>304</sup> Gavoty/Honegger<sup>2</sup> 1987, S. 66.

<sup>305</sup> Aufgrund der in den verschiedenen Medien und Katalogen unterschiedlichen Schreibweise des schweizerdeutschen Titels verwende ich den französischen Titel, wie er auch auf der Partitur als Haupttitel angegeben ist.

<sup>306</sup> Robert Favre Le Bret (1904–1987): Französischer Theaterproduzent, von 1952 bis 1972 Direktor des Festival de Cannes.

<sup>307</sup> Halbreich, Harry: *Arthur Honegger. Un Musicien dans la Cité des Hommes*. Fayard/Sacem: Paris 1992, S. 596–597. (Übersetzung Thomas Järmann: Erinnern wir uns dieser Handlung in zwei Worten: Wir sind in Interlaken, mit Blick auf die Jungfrau im Jahre 1815, wo das Fest der Berner Hirten in vollem Gange ist. Ein schottischer Tourist, MacGuire, verliebt sich in die hübsche Bäuerin Saesli, aber diese bevorzugt seinen robusten Landsmann Haecy. «Der Ausländer fühlt die alpine Hoffnungslosigkeit: Er verschwindet in die Gegend der Lawinen». Überrascht vom Nebel, fällt er in eine Gletscherspalte, wo er in Ohnmacht fällt. Er wird von der Gletscher-Jungfrau gerettet, die ihn zu ihrem weissen Venusberg bringt. Allen Versuchungen widerstehend wird er wiedergeboren, während in der Ferne die Signale der Retter erklingen, die zu seiner Suche aufgebrochen sind. Er wird zurück ins Tal gebracht, «wo, man darf es zumindest hoffen, er eine weniger grausame Einheimische antreffen wird».).

tionellen Spielen und Bräuchen komponierte Honegger ein pittoreskes Schweizer Klangbild mit bäuerlichen Tänzen und Alphörnern. Die Komposition von *L'Appel de la Montagne* wurde im Sommer 1943 angelegt und am 20. Oktober desselben Jahres beendet. Die Orchestrierung der Partitur wurde aber erst in den Monaten Juni und Juli des Jahres 1945 ausgeführt. Das Ballett besteht aus zwei Tableaux mit insgesamt 18 Szenen:

Tableau I

1. Introduction et ensemble
2. Danse des filles des cantons
3. Entrée de MacGuire
4. Entrée d'Haecky et des bergers
5. Danse générale
6. Variation de MacGuire
7. Variation de Saesli

8. Appel aux jeux
9. Lancement des pierres
10. Luttes
11. Distribution des prix et sortie
12. Alpeglüe (Coucher de soleil)

Tableau II:

13. Introduction, ascension et chute de MacGuire (Passacaille)
14. Apparition des déesses
15. Ronde des déesses
16. Entrée des dieux maléfiques
17. Apparition de la Jungfrau
18. Tuba sur la scène

Uraufgeführt wurde dieses «Divertimento elvetico» am 8. Juli 1945 am Pariser Théâtre de l'Opéra (eigentümlicherweise ging der Name des inszenierenden Choreographen vergessen<sup>308</sup>). Das Ballett selbst wurde in Paris nicht gut aufgenommen. Halbreich führte dies auf das Unverständnis des Publikums zurück, das die versteckte Ironie, der übertrieben romantischen Vorlage eine bewusst robuste und folkloristische Musik entgegenzusetzen, nicht verstand:

«En France, c'est la plus vilipendée des œuvres d'Honegger, car les Parisiens n'ont pas compris son propos, qui était de relever l'argument outrageusement romantique d'un robuste grain de sel folkloristique non dénué d'ironie.»<sup>309</sup>

Die Orchester-Suite *Jour de Fête suisse*, sie ist der einzige derartige Nummernauszug aus einem der Ballette, erklang am 14. November 1945 erstmals in Winterthur. Der Dirigent die-

---

<sup>308</sup> Halbreich 1992, S. 596.

<sup>309</sup> Ebd., S. 596–597. (Übersetzung Thomas Järmann: In Frankreich ist es das am meisten verschmähte Werk von Honegger, da die Pariser seine Absicht nicht verstanden, welche es war, die übertrieben romantische Handlung durch eine gute Prise Folkloristik-Salz noch zu überhöhen, dies nicht ohne eine gewisse Ironie.)

ser Erstaufführung war kein Geringerer als der Honegger-Vertraute Ernest Ansermet<sup>310</sup>. Für die Suite hat Honegger die Nummern 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11 und 12 herausgezogen:

«Honegger en a fait un truculente évocation de la Suisse traditionnelle. *Schwyzter Fäschttag* a repris l'essentiel de la matière du premier tableau, le plus long des deux, c'est-à-dire toute sa musique «suisse».»<sup>311</sup>

#### 4.1.4 «Komponieren heißt, eine Leiter aufstellen, ohne sie an eine Mauer anlehnen zu können.»<sup>312</sup>: Einige Hinweise zu Honeggers kompositorischer Denk- und Arbeitsweise

Ein paar grundlegende Angaben sollen als übergeordnete Leitlinien den ästhetischen Hintergrund zum Verständnis von Honeggers Kompositionsweise und seiner musikalischen Wahrnehmung liefern und sie sollen dabei helfen, sein Schaffen besser einordnen zu können. Honegger selbst meinte:

«Die musikalische Komposition ist die geheimnisvollste aller Künste. Man kann lernen, wenn man einem arbeitenden Maler oder Bildhauer zusieht. Viele Schriftsteller diktieren ihre Bücher; sie arbeiten also vor Zeugen. In dem Augenblick aber, in dem ein Musiker eine Sinfonie konzipiert, im Augenblick da er komponiert, ist er allein und im Dunkeln. [...] In der Musik ist die Komposition, die Empfängnis des Werkes, ein verborgener Vorgang, geheimnisvoll und unübertragbar.»<sup>313</sup>

Er beschrieb damit den Vorgang der Komposition als einen für ihn selbst unverständlichen und nachträglich nicht mehr nachvollziehbaren. Seine Tonsprache ist geprägt vom Pluralismus verschiedener musikalischer Parameter und gerade in der Motivik, der Melodik, im Kontrapunkt und der Themenverarbeitung sind seine Vorbilder Bach und Beethoven erkennbar. Mit der Aussage «Die höchste melodische Form schwebt mir vor als ein Regenbogen, der aufsteigt und fällt, ohne daß an irgendeinem Punkt man sagen könnte: «Hier, sehen Sie, wurde das Fragment B, hier das Fragment A wieder aufgenommen.»»<sup>314</sup> nähert er sich Richard Wagners Vorstellung einer «unendlichen Melodie»<sup>315</sup> an.

In Bezug auf die Harmonik bediente sich Honegger aller seiner Zeit zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Typisch für ihn ist in dieser Hinsicht seine Mehrdimensionalität: Tonalität,

---

<sup>310</sup> Ernest Ansermet (1883–1969): Schweizer Dirigent.

<sup>311</sup> Halbreich 1992, S. 597 (Übersetzung Thomas Järmann: Honegger hat daraus eine urwüchsige Heraufbeschwörung der traditionellen Schweiz gemacht. *Schwyzter Fäschttag* nahm das Essenzielle des Materials des ersten Tableaus auf, dem längeren der beiden, das heisst seine ganze «schweizerische» Musik.)

<sup>312</sup> Gavoty/Honegger<sup>2</sup>1987, S. 80.

<sup>313</sup> Ebd., S. 78–79.

<sup>314</sup> Ebd., S. 75.

<sup>315</sup> Vgl. dazu etwa: Reckow, Fritz: Art. *Unendliche Melodie*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht et al. Wiesbaden 1971, [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Unendliche\\_Melodie.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Unendliche_Melodie.pdf) (aufgerufen am 29.4.2014).

Atonalität, Polytonalität und Modalität.<sup>316</sup> Ohne sich einer einzigen Dimension zu unterwerfen, verwendete er die verschiedenen Tonalitäten gleichzeitig. Es widerstrebte ihm, sich auf eine Tonalität zu beschränken:

«Ich kann nicht begreifen, daß Musik ohne Regeln fabriziert wird, die im voraus [sic] aufgestellt sind. Ich bin weder Polytonalist, noch Atonalist, noch Zwölftonmusiker. Gewiß, unser zeitgenössisches Klangmaterial ist auf der Folge der zwölf chromatischen Töne aufgebaut, kann aber mit der gleichen Freiheit gehandhabt werden, mit der ein Dichter die Buchstaben des Alphabets und ein Maler die Farben des Prismas verwendet.»<sup>317</sup>

Honeggers ästhetisches Konzept war das einer «Verbindung von Konstruktion und Ausdruck, von Kunstanspruch und Verständlichkeit»<sup>318</sup>. Damit wird klar, dass beispielsweise der Einsatz des *Morgenstreich-Marsches* in der vierten Sinfonie nicht als Karikatur gemeint ist, sondern als dem Übrigen gleichberechtigtes musikalisches Material. Dies gilt auch in den noch zu besprechenden Sätzen der Suite, in denen Volkslieder verwendet werden. Honegger rührte die Melodien nicht bloss zu einem Potpourri, zu einem wohlklingenden Sammelsurium zusammen, sondern verwendete sie als ernstzunehmende Themen in der kompositorischen Verarbeitung. Dies distanziert ihn etwa von Erik Satie, denn eine «augenzwinkernd vertretene Neigung zur Groteske, zu Humor, Selbstironie und -parodie in Werkinhalten, -überschriften und Stoffwahl»<sup>319</sup> war ihm fremd. Honeggers Musik (gerade auch in dieser Ballettmusik) ist, trotz der Verwendung von Volksliedern, trotz der vielleicht naiv anmutenden Titel und trotz des oben erwähnten ironisch gemeinten Gegensatzes zum Inhalt des Balletts als Musik *per se* ernst gemeint. Dies wurde als solches nicht immer erkannt, was unter anderem dazu führte, dass Honeggers Musik despektierlich Naivität und Harmlosigkeit attestiert wurde:

«In der Musik Honeggers manifestiert sich hin und wieder ein gewisser unschuldiger, naiver Zug, den man gern in oberflächlicher Verallgemeinerung als schweizerische Eigenart bezeichnet. Nirgends bricht dieses Unbekümmert-Musikantische, das «Naive» im Sinne Schillers so direkt durch wie im Ballett *L'appel de la Montagne*... [...] Die Überschriften «Am Fäschtplatz», «Puretanz», «Ländler», «Schteischtoße», «Hoselupf» bezeichnen das unbekümmerte, anspruchslose Musizieren der verschiedenen Sätzchen, die zugleich naiv-drollig und raffiniert-geistreich orchestriert sind.»<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Kube, Michael: Kammermusik im Schaffen und Denken Honeggers. In: Wolfram Steinbeck, und Christoph Blumröder (Hg.): *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teilband 2: Stationen der Symphonik seit 1900* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3,2). Laaber: Laaber 2002, S. 148–172, S. 163.

<sup>317</sup> Gavoty/Honegger<sup>2</sup>1987, S. 91.

<sup>318</sup> Jost 2009, S. 7.

<sup>319</sup> Rosteck 2003, Sp. 315.

<sup>320</sup> Tappolet 1954, S. 185.

Positiver sah dies Henri Sauget<sup>321</sup>, der in gleicher Weise die gelungene Instrumentation lobte und das Ballett ebenfalls nicht als Honeggers Meisterwerk einstufte, dann aber doch versöhnliche Worte fand:

«La partition d'Arthur Honegger est extrêmement agréable [...], l'instrumentation est ravissante, imagée, subtile et va en se jouant du léger au puissant [...]. Peut-être [Honegger] n'a-t-il pas écrit son chef d'œuvre, mais cette partition, qui a de la grâce, de l'élan, du rythme, est parfaitement propre au ballet, et quoi qu'on en ait dit, le nom glorieux d'Honegger n'en est pas diminué, bien au contraire.»<sup>322</sup>

In den folgenden Unterkapiteln wird jeder Satz kurz musikanalytisch betrachtet, wobei denjenigen, die für das Swissness-Thema die grösste Relevanz aufweisen, mehr Platz eingeräumt werden soll.

#### **4.1.5 Analyse des *Jour de Fête suisse***

##### I. La Place de Fête

Der Satz *La Place de Fête* ist grobformal als Sonatensatz mit verkürzter Inversionsreprise konzipiert. Ein tonikaler und ein dominantischer Themenkomplex stehen sich gegenüber, wobei beide jeweils drei Themen enthalten. Jeweils das dritte Thema der Blöcke übernimmt Überleitungsfunktion, das erste ist auch im durchführungsartigen Abschnitt bestimmend.

Für den ersten Themenkomplex prägend ist die Idee der hemiolischen Akzentverschiebung zwischen 3/4- und 2/4-Takt, eine Idee, die für den süddeutschen Volkstanz «Zweifacher», aber auch für den tschechischen «Furiant» charakteristisch ist. Der zweite Themenkomplex schwingt als schneller Walzer im 3/4-Takt. Honegger bedient sich für die Themen bei rhythmischen Mustern von bekannten Volkstänzen, füllt diese Schemata aber mit ganz eigenem Material.

---

<sup>321</sup> Henri Sauget (1901–1989): Französischer Komponist.

<sup>322</sup> Henri Sauget zit. nach: Feist, Romain: *Les Ballets d'Arthur Honegger et les Sources conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris*. In: Bulletin de L'Association Arthur Honegger 9/2001, S. 3–7, S. 5. (Übersetzung Thomas Järmann: Die Partitur von Arthur Honegger ist sehr angenehm, [...], die Instrumentierung ist schön, lebendig, subtil und wechselt spielend zwischen leicht und kräftig. [...]. Vielleicht hat er [Honegger] nicht sein Meisterwerk geschrieben, aber diese Partitur, die Gnade, Elan und Rhythmus hat, ist perfekt treffend für das Ballett und was auch immer über sie gesagt worden ist, der ruhmreiche Namen Honeggers wurde nicht geschmälert, ganz im Gegenteil.).

## II. Danse paysanne

Der zweite Satz ist ein dreiteiliger Tanzsatz (A–B–A') mit Wiederholung der jeweiligen Teile, dem ein sechstaktiges Vorspiel vorausgeht. Der Tanz steht in Es-Dur, das Trio in As-Dur.

Während im Tanz die Taktschwerpunkte klar hörbar sind, verschleiert der Komponist diese im Trio ganz. Dies gelingt ihm dadurch, dass er Stimmen mit unterschiedlichen Schwerpunkten übereinanderschichtet:

- Das Horn spielt durchgehend halbe Noten, die erste beginnend auf dem 2. Schlag des Taktes.
- Die 1. Violinen spielen eine kreisende Melodielinie aus den Tönen C, Des und Es, bei der sich kein Schwerpunkt ausmachen lässt.
- Die Bratschen spielen durchgehend punktierte Halbe, jedoch um einen Viertel, auf den 2. Schlag, verschoben.
- Einzig die Bassinstrumente spielen ihre punktierten Halben auf dem regulären Taktschwerpunkt.

## III. Entrée des Bergers

Im kurzen Satz *D Sänne chömmet* verwendet Honegger zum ersten Mal in dieser Suite ein originales Volkslied. Zusammen mit einem Staccato-Marsch-Thema (zuerst in den Violinen) bildet *Ich bin ein Schweizerknabe* das melodische Hauptmaterial des Satzes. Als Kontrapunkt setzt der Komponist drei Motive als Begleitung dagegen, die in ihrer Gestaltung offen sind und sich somit zum Vorwärtstreiben der Musik gut eignen.

Möchte man den Klischees folgen, dann charakterisiert das behäbige und stampfende erste Thema die ankommenden «Bergler». Es ist von seinem Gestus her (zweitaktig öffnender Vordersatz und zweitaktig schliessender Nachsatz) einem Volkslied nachempfunden. Vom traditionellen Volkslied, dessen Text von Johann Georg Krauer<sup>323</sup> geschrieben und von Franz Josef Greith<sup>324</sup> vertont wurde, verwendet Honegger die erste Verszeile, die lautet: «Ich bin ein Schweizerknabe, und hab' die Heimat lieb.»<sup>325</sup> Sie wird von einer Posaune solo gespielt. Formal kann der Satz als Sonatenhauptsatz mit verkürzter Reprise beschrieben werden.

---

<sup>323</sup> Johann Georg Krauer (1792–1845): Schweizer Naturwissenschaftler, Arzt und Dichter.

<sup>324</sup> Franz Josef Greith (1799–1869): Schweizer Musikpädagoge und Komponist.

<sup>325</sup> 1. Stophe: Ich bin ein Schweizerknabe, und hab' die Heimat lieb / wo Gott in hohe Firnen, den Freiheitsbrief uns schrieb. / Der Berge wunderbare Pracht, die zieht mich an mit Zaubermacht. / Ich bin ein Schweizerknabe, und hab' die Heimat lieb. / Hali hali hali hallo, halio. Sieber-online: *Ich bin ein Schweizerknabe*. [http://www.sieber-online.ch/lieder/d/der\\_schweizerknabe.htm](http://www.sieber-online.ch/lieder/d/der_schweizerknabe.htm) (aufgerufen am 23.4.2014).



#### IV. Valse suisse

Der *Ländler* ist ein Walzer in bester, kunstvoller Unterhaltungsmusikmanier. Er ist vierteilig (Walzerthema–Zwischenspiel–Walzerthema–Nachspiel) konzipiert. Das periodisch gebaute Walzerthema besteht aus einer absteigenden und wieder aufsteigenden Linie. Harmonisch bewegt sich der Satz durchweg im Bereich der Grundtonart F-Dur.

Natürlich wirft der französische Titel sogleich die Frage auf, was denn an diesem Stück Musik schweizerisch ist. Honegger verwendet kein Volkslied, was einen Schweizbezug hervorrufen würde, und die musikalischen Elemente sind – im besten Sinne – beliebig.

#### V. Lancement des Pierres

Der Satz *Schteischtosse* ist vom Klang der Blechblasinstrumente geprägt, welche nur mit den tiefen Instrumenten der anderen Instrumentengruppen (Fagotte, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen) kombiniert sind. Honegger arbeitet mit der Technik der Motivverarbeitung. Der Satz ist also nicht von einem musikalischen Thema geprägt, sondern besteht lediglich aus Motiven, die variiert werden.

Nach einer 18-taktigen fanfarenartigen Einleitung, die vielleicht den Auftritt der Wettkämpfer darstellt, folgt der dreiteilige (A–B–A') Hauptteil. Honegger verwendet dafür eine Reihe von Motiven, die teils eigenständig, teils eng miteinander verwandt sind. Aus diesen Splittern, einmal diastematisch verändert, ein andermal im Krebs oder gespiegelt, gestaltet er den gesamten Satz; auch das neue Thema im B-Teil ist eine Fortspinnung aus einem Kern des Hauptmotivs.

#### VI. Lutte au Caleçon

Bereits in seinen *Mouvements symphoniques* versuchte Honegger, der ein grosser Fan von Technik und motorischer und körperlicher Bewegung war, kinetische Dynamik in Musik zu setzen. Der Satz *Hoselupf* gehört auch in diese Gruppe von sinfonischen Bewegungsmusiken. Der Komponist bezüglich *Pacific 231* auch nicht müde, zu erklären, dass er in dieser Komposition keine Bahnfahrt im Sinne einer Sinfonischen Dichtung abbilden wollte:

«*Pacific* est un choral varié, d'une architecture toute classique. [...] En vérité, j'ai poursuivi, dans «*Pacific*» une idée très abstraite et tout idéale, en donnant le sentiment d'une accélération mathématique du rythme, tandis que le mouvement lui-même se ralentit.»<sup>326</sup>

Ob *Pacific 231* nun absolute Musik, ein variiertes Choral ist oder nun eben doch die Darstellung einer Zugfahrt, dieser Frage geht Egon Voss in seinem Essay nach und sie soll hier nicht ausgeführt werden (Voss 2009). Analog dazu lässt sich nun aber für *Hoselupf* fragen, wer die beiden Kontrahenten (auch musikalisch gesehen) sind und mit welchem Schwung der Sieger seinen Gegner aufs Kreuz legt.

Der kraftvolle, derbe Satz hat keine zu benennende Form. Vielmehr reihen sich die kurzen, ruppigen Themen und rhythmisch prägnanten Motive, die zum Teil miteinander verwandt sind, eher rhapsodisch aneinander. Der Komponist beginnt den Satz im 5/4-Takt. Er verstärkt den unrunden und hinkenden Eindruck der Musik durch Akzente auf unbetonte Taktzeiten. Eine Steigerung der Intensität (die Schlussphase im Kampf?) erreicht er dadurch, dass das Metrum auf einen 4/4-Takt verkürzt und durch eine neue Angabe des Tempos gesteigert wird. Die Klimax wird im zweitletzten Takt, auf einem Cluster-Akkord der Blechbläser, erreicht. Dass dieser den finalen Wurf darstellt, ist kaum zu überhören. Schliesslich handelt es sich hier um ein Musikstück zu einer gegebenen und darzustellenden Handlung und nicht um eine metaphysische, transzendente Idee, wie bei *Pacific 231*.<sup>327</sup>

## VII. Fin de la Fête et «Alpenglüh»

Neben *Entrée des Bergers* ist der Finalsatz der Suite *Fäschtabschluss und Alpeglüe* [dt. Schreibweise in der Partitur] wohl der Satz mit dem grössten Swissness-Faktor. Im Ballett stellt er das Finale des ersten Akts dar und mit dem Alpenglüh beschreibt Honegger einen Sonnenuntergang in den Bergen. Pierre Meylan erinnerte dieser Satz «an kitschige Ansichtskarten vom Matterhorn».<sup>328</sup> Der Satz ist dreiteilig gegliedert: Auf die von Blechbläsern into-

---

<sup>326</sup> Arthur Hoengger zit. nach: Voss, Egon: *Pacific 231 – reine Programmmusik oder doch ein Stück absoluter Musik?* In: Peter Jost (Hg.): Arthur Honegger. Werk und Rezeption (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49), Hervorhebungen im Original. Bern 2009, S. 199–212, S. 203–204. (Übersetzung Thomas Järmann: *Pacific* ist ein variiertes Choral, von einer ganz klassischen Architektur. [...] In Wahrheit habe ich in «*Pacific*» eine sehr abstrakte und völlig ideale Idee verfolgt, indem ich das Gefühl eines mathematischen immer schneller werdenden Rhythmus verlieh, während sich die Bewegung selbst verlangsamt.).

<sup>327</sup> Joseph Joachim Raff (1822–1882) vertonte im vierten Satz seiner 7. Sinfonie, mit dem Beinamen «In den Alpen», von 1877 auch einen Schwingkampf und er verwendete in der Sinfonie auch den *Ranz des Vaches*, der weiter unten noch detaillierter thematisiert werden wird.

<sup>328</sup> Meylan 1970, S. 112.

nierte Fanfare folgt eine 13-taktige Überleitung, der sich dann das *Alpeglüe* anschliesst (vgl. Analyse in Anhang 9.1).

Honegger verwendet in dieser Idylle gleich fünf Schweizer Volkslieder, die er kunstvoll übereinanderschichtet:

- *Han an einem Ort es Blüemli gseh*, auch bekannt als *O Blüemli mi* (verfasst von Gottlieb Jakob Kühn<sup>329</sup>)
- *Lueget vo Berg und Tal* (Text von Josef Anton Henne<sup>330</sup>, Musik von Ferdinand Fürchtegott Huber<sup>331</sup>)
- *Lyôba* oder *Ranz des vaches* (traditionelle Volksweise, vgl. dazu auch Kap. 4.4.1)
- *Ich bin ein Schweizer Knabe* (verfasst von Franz Joseph Greith)
- *Vo Luzern gäge Weggis zue* (verfasst von Johann Lüthi<sup>332</sup>)

Dabei dienen die beiden Lieder *Han an einem Ort es Blüemli gseh* und *Lueget vo Berg und Tal*, die sich von ihrer einfachen harmonischen Struktur her gut verzahnen lassen, als Grundlage. Kontrapunktisch erklingen darüber die weiteren Lieder, zum Teil ganze Phrasen, zum Teil bloss fragmentarisch. Honegger zeigt dabei sein ganzes instrumentatorisches Können: Das Lied *Han an einem Ort es Blüemli gseh* erklingt hauptsächlich von einem Solo-Cello in hoher Lage gespielt und liefert quasi den Panoramablick über die von der Abendsonne eingefärbten Bergspitzen. Um die heimatliche Idylle perfekt zu machen, ertönt *Lueget vo Berg und Tal* in der Posaune, die unmissverständlich und eindeutig ein Alphorn imitiert. Da das Lied im Originaltitel *Abendlied der Wehrliknaben in Hofwyl*<sup>333</sup> heisst und seine Melodielinie einer vom Dreiklang geprägten Alphornmelodie abgehört sein könnte, scheint mir dieser Vergleich gerechtfertigt.

Wie ein Echo setzt er in hoher Lage, in den Flöten oder in den Violinen, den *Ranz des Vaches*, eine Melodie, die von den Sennen beim Anlocken des Viehs zum Melken gesungen wurde. Das Lied *Ich bin ein Schweizer Knabe* erklingt nur ganz kurz und erinnert an den früheren Satz. Über dieser beschaulichen und pittoresken Szenerie erhebt sich das Piccolo einem Vogel gleich und zwitschert *Vo Luzern gäge Weggis zue*. Diese klischeehafte Beschreibung dieses Satzes scheint vielleicht gar trivial. Die Pinseldicke, mit der sich Honegger jedoch im Farbtopf der Emotionen und Stereotypen bedient und mit der er das Panorama auf der

---

<sup>329</sup> Gottlieb Jakob Kuhn (1775–1849): Schweizer Pfarrer und Volksliederdichter.

<sup>330</sup> Josef Anton Henne (1798–1870): Schweizer Professor für Geschichte.

<sup>331</sup> Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863): Schweizer Musiklehrer und Organist.

<sup>332</sup> Johann Lüthi (1800–1869): Schweizer Musiker.

<sup>333</sup> Henne, Josef Anton: *Schweizerische Lieder und Sagen*. Schweighauser'sche Buchhandlung, Basel 1824, S. 172.

grossen Leinwand der Heimatgefühle und auf dem Hintergrund des musikalischen Gedächtnisses malt, lässt dies mit Respekt vor dem kompositorischen Handwerk zu.

#### 4.1.6 Honeggers klangliche Vorstellung von der Schweiz

Aufgrund seiner biografischen Herkunft steht Arthur Honegger zwischen zwei Nationen. Aufgewachsen als Sohn Schweizer Eltern in Frankreich (Honegger sprach sowohl Schweizerdeutsch als auch Französisch) schlummerten in seiner Brust zwei Herzen. Nicht ein gespaltenes Herz, sondern zwei unisono pochende Kulturzentren. Diese Besonderheit war zeitlebens ein Diskussionspunkt, ein Umstand, zu dem sich der Komponist selbst, aber auch sein Umfeld immer wieder äusserten:

[Ich trug] «in mir einen Keim von Schweizertum, einen schweizerischen Atavismus, den Milhaud als meine ›helvetische Sensibilität‹ bezeichnete.»<sup>334</sup>

Ganz ähnlich beschreibt es der welsche Autor Denis de Rougemont:

«Pendant les deux mois d'une collaboration presque quotidienne avec Honegger [lors de la composition de *Nicolas de Flue*], je m'amusais beaucoup à découvrir les traits alémaniques de sa nature, à la fois puissante et sensible: ses exclamations en schwyzerdütsch, si drôles chez un homme de fin parler français, cette connaissance intime des mœurs, des réflexes, de la *Stimmung* du peuple auquel l'œuvre allait s'adresser, et cette simplicité bonhomme et gaie.»<sup>335</sup>

Jean-Jacques Velly (Velly 2009) beleuchtet diese duale Nationalität am Beispiel der Sinfonien sorgfältig und kommt zum Schluss, dass es Honegger gelungen war, «d'avoir défendu ce double héritage sans avoir favorisé une culture au détriment de l'autre».<sup>336</sup> In der Rezeption wird häufig pauschalisierend das klischierte Urteil gefällt, dass seine Werke eine Mischung des französischen und des deutschen (!) Stiles seien.<sup>337</sup> Amblard geht sogar so weit und sieht in der einzigartigen Mischung von «manière française» und «manière allemande» (auch er verwendet das Wort ›deutsch‹!) das, was vielleicht als eigentliche schweizerische

---

<sup>334</sup> Gavoty/Honegger<sup>2</sup>1987, S. 63.

<sup>335</sup> Denis de Rougemont zit. nach: Amblard, Jacques: *Arthur Honegger et la Suisse*. In: Peter Schnyder (Hg.): *Visions de la Suisse. À la Recherche d'une Identité: Projets et Rejets*. Strassbourg: Presses universitaires de Strassbourg 2005, S. 419–428, S. 422. (Übersetzung Thomas Järmann: Während der zwei Monate, der fast täglichen Zusammenarbeit mit Honegger [während der Komposition von *Nicolas de Flue*], erfreute ich mich sehr, die Züge seiner germanischen Natur zu entdecken, gleichzeitig kräftig und doch sensibel: seine Ausrufe auf Schweizerdeutsch, so komisch bei einem Mann, der sonst ein feines Französisch spricht, diese genaue Kenntnis der Wesensart, der Reaktionen, der Stimmung der Menschen, an die sich das Werk richtete, und diese gutmütige und fröhliche Einfachheit.)

<sup>336</sup> Velly 1998, S. 213. (Übersetzung Thomas Järmann: ..., dass es Honegger gelungen war, «sein doppeltes Erbe zu verteidigen, ohne eine Kultur zum Nachteil der anderen zu bevorzugen».)

<sup>337</sup> Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth Century*, Bd. 4. New York: Oxford University Press 2005, S. 588.

Musik charakterisiert werden könnte.<sup>338</sup> Demnach wäre eine Schweizer Nationalmusik ein Gemenge von französischen und deutschen Elementen. Welche Elemente das sein könnten, führt er jedoch nicht aus. Oder reicht es, diese vage und nicht genauer definierte Dualität als Merkmal einer schweizerischen Musik zu bezeichnen? – Amblard nennt es eine ausschliesslich französische Sichtweise, «à ne voir dans une musique suisse que son caractère relativement germanique».<sup>339</sup> Doch genau dieses Benennen von Charakteristika, von Elementen oder Ingredienzien fällt schwer. Ebenfalls sehr allgemein und schablonenhaft formuliert Halbreich:

«Cette rudesse, cette âpreté même, représente quelque chose de spécifiquement alémanique, qu'on ne retrouve évidemment ni chez les autres «Six», ne chez aucun Français ... [...] Sonorités très helvétiques de roc, de neige, de caillasse, avec, dans la Quatrième [symphonie] seulement, la douceur des prairies et des alpages émaillés de fleurs.»<sup>340</sup>

Rauheit und Schärfe scheinen also nach Halbreich etwas Alemannisches zu sein. Er untermauert damit Stereotypen und liefert nicht wirklich einen Vorschlag dazu, was denn nun eine helvetische Musik sein könnte, ausser, dass sie nach Fels, Schnee, Geröll und ab und an nach Blumenwiesen klingt.

Die Sinfonien erinnern aufgrund ihrer kompakten und komplexen Dimensionen sowie der Anlage in drei Sätzen und mit der Verwendung der Sonatenform an eine gattungshistorische Entwicklungsstufe der Sinfonie, wie man sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts det. Velly sieht in ihnen dieses Duale von «Swissness» und «Francité» ausgedrückt, denn Honeggers Sinfonien scheinen «comme une réaction violente face aux débordements romantiques, et plus particulièrement face à la surenchère allemande des débuts du XX<sup>e</sup> siècle».<sup>341</sup> Wahrscheinlich kommt man weiter, wenn man diesen Dualismus nicht auf der Ebene der Nationalität betrachtet, denn es erweckt den Anschein, dass Honegger seine Bewunderung für Claude Debussy<sup>342</sup> und Beethoven in dieser musikalisch-formalen Synthese

---

<sup>338</sup> Amblard 2005, S. 425.

<sup>339</sup> Ebd., S. 425. (Übersetzung Thomas Järmann: ... ausschliesslich französische Sichtweise, «in einer Schweizer Musik nur ihren relativ germanischen Charakter zu sehen».)

<sup>340</sup> Halbreich 1992, S. 379. (Übersetzung Thomas Järmann: Diese Rauheit, diese Schroffheit gar, repräsentiert etwas typisch Alemannisches, was man natürlich weder bei einem andern der «Six» findet, noch bei irgendeinem Franzosen... [...] Sehr helvetische Klangfarben von Fels, von Schnee, von Geröll und, nur in der vierten [Sinfonie], die Sanftheit von Wiesen und von blumenübersäten Alpweiden.).

<sup>341</sup> Velly, Jean-Jacques: *Entre francité et germanité dans l'œuvre symphonique d'Arthur Honegger*. In: Arthur Honegger. Werk und Rezeption. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 213–227, S. 226.

<sup>342</sup> Claude Debussy (1862–1918). Französischer Komponist.

am besten ausdrücken konnte. In dieser Synthese konnte er eine Kombination aus einer Gattung, deren Konturen stark in einer Ästhetik der ‹absoluten› Musik und in der deutschen Tradition fassen, und aus einem Ausdrucksvermögen, dessen Gestaltungsfreiheiten eher französisch geprägt sind, herstellen.

Eine Frage, die sich natürlich im Kontext von *L'appel de la Montagne* und *Jour de Fête suisse* stellt, ist, welche klangliche Vorstellung Honegger von der Schweiz hatte. Bezüglich seiner Anerkennung, die er zeitlebens erfahren durfte, scheint es, als würde sich das Sprichwort vom Propheten, der nirgends weniger gilt als in seinem Vaterland, ganz und gar nicht bewahrheiten. Die Schweiz nahm ihn mehr für sich ein als seine Wahlheimat Frankreich! So entstanden – gefördert durch Schweizer Mäzene – einige seiner wichtigsten Werke in der Schweiz. «Allerdings sind die von rein schweizerischen Themen ausgehenden Werke im sehr umfangreichen Œuvre von Honegger eher selten.»<sup>343</sup> Dies zeigt sich am Beispiel der in Musik gesetzten Vorlagen besonders deutlich, denn bis auf drei Werke auf einen schweizerdeutschen Text vertonte Honegger nur französische Texte. Die drei ‹Sonderlinge› sind:

- *Tuet's weh*, ein Lied auf einen Text von Walter Lesch<sup>344</sup>, 1937
- *Grad us*, ein Militärmarsch, der 1940 vom Radiostudio Basel bestellt wurde
- *Selzacher Passion*, die in den Jahren 1938–1944 entstand

Wenn Honegger sich in seiner Musik explizit zur Schweiz ‹äussert›, diese zum Erklingen bringt, dann tut er dies auf eine zumeist ironische, vielleicht etwas zynische Art, die jedoch ganz von Wohlwollen und Sympathie getragen ist. Er scheint das Land durchwegs mit heiteren Gefühlen und positiven Erinnerungen in Verbindung zu bringen:

«*La Pastorale d'été* (1920) est composée durant un été passé au pied de la Jungfrau, ... De même, pour la quatrième symphonie dédiée à Bâle qui, selon Halbreich, ‹est la pastorale<sup>345</sup> parmi les symphonies de Honegger›, Honegger avait donné cette note d'intention: ‹J'aimerais faire une chose claire et simple comme la vie au Schönenberg›<sup>346</sup>. Cette ‹clarté› et cette ‹simplicité› du mode de vie helvétique semblent celles de la nature, de la montagne, ...»<sup>347</sup>

---

<sup>343</sup> Meylan 1970, S. 112.

<sup>344</sup> Walter Lesch (1898–1958): Schweizer Regisseur und Librettist (u. a. *Die kleine Niederdorfoper*).

<sup>345</sup> Halbreich spielt hier auf die 6. Sinfonie, op. 68 von Ludwig van Beethoven an.

<sup>346</sup> Halbreich 1992. S. 400–401.

<sup>347</sup> Amblard 2005, S. 421. (Übersetzung Thomas Järmann: *La Pastorale d'été* (1920) wurde während eines Sommer am Fusse der Jungfrau komponiert, ... Ähnliches [gilt] für die vierte Sinfonie, die Basel gewidmet ist, welche nach Halbreich ‹die Pastorale ist unter den Sinfonien Honeggers›, Honegger gab diese Absichtserklärung: ‹Ich wollte eine Sache machen so klar und einfach wie das Leben in Schönenberg›. Diese ‹Klarheit› und ‹Einfachheit› der helvetischen Lebensart scheint die der Natur, der Berge zu sein ...).

Wie bereits erwähnt, muss auch die Musik zu *L'appel de la Montagne* unter dem Blickwinkel einer gewissen Ironie betrachtet und gehört werden. Sie diene als Antipode zur romantisierenden und idealisierenden Vorlage, indem er sie an gewissen Stellen noch weiter überspitzte und die Klischees noch weiter ins Extreme trieb. Und ob er nun für die «breitspurig herantrottenden Sennen die Melodie «Ich bin ein Schweizerknabe»: oder im Finale «Fäschtabschluß und Alpeglüe» auf variierend humoristische Weise «Vo Luzärn uf Weggis zue», und zwar auf dem Unter- und Hintergrund des rührselig-sentimentalen «O Blüemli mi»<sup>348</sup> verwendete, er tat dies immer mit ernsthaftem und handwerklichem Geschick, sodass die Musik nie belanglos und minderwertig ist.

In der Zeitschrift *Der Spiegel* vom Juni 1949 wurde ein Konzert rezensiert, in dem neben *Pacific 231* auch *Schwizerfäschttag* aufgeführt wurde. Der nicht genannte Autor bezeichnete darin die Suite als «Gebrauchsmusik» und führte dann weiter aus:

«Mit Trompetengeschmetter und Dudeldü-Flöten geht es auf den *Fäschtplatz*. Bis unter Posaunenstößen und Beckenklirren *d'Sänne chömmet*, vergnügt sich das Schwyzer Volk bei einem *Buretanz*, mit dreistimmigem Trompetenchorus und hm-tata-Klarinetten, ... Doch dann holen die Baßgeigen mächtig aus zum *Schteischtoße*, und man hört den Stein sehr paukenschlagdeutlich plumpsen, und ein *Hoselupf*-Wettbewerb wird klangrealistisch ausgemalt. Dies alles, immer hübsch weich harmonisiert und eingängig melodisch, erfährt mit einem stimmungsvollen *Alpeglüe* seinen naturgetreuen *Fäschtabschluß*. Die Piccolo-Flöte jodelt: Dulljöh!, ein Alphorn bläst ins schmelzende Bürgerherz hinein, und unterm Kuß einer süßschmachtenden Cellokantilene erglüht der Himmel aller Geigen rosarot. Es ist ein mit breitem Pinsel dick aufgetragenes Klanggemälde, so anschaulich, wie zum Uebers-Bett-Hängen bestimmt, Ohrenzucker und Gemütswärmer, herzbetörend und bonbonsüß - Schwyzer Leckerli.»<sup>349</sup>

Honegger trug in diesen Schlusstakten dick auf und versuchte über die verwendeten Volkslieder das musikalische Gedächtnis des Publikums zu aktivieren. Jedoch, wer die Lieder nicht kennt, hört sie schlicht als Themen, Motive und Kontrapunkte in einer handwerklich geschickten und überhaupt nicht trivialen Partitur. Besonders hervorzuheben ist nochmals die Verwendung des Volksliedes *Ich bin ein Schweizerknabe*. Die zweifache Verwendung des genannten Lieds darf mit Sicherheit als Bekenntnis Honeggers zur Schweiz und zu seinen Schweizer Wurzeln gewertet werden und somit auch als Eingeständnis einer von ihm ausgedrückten Swissness.

---

<sup>348</sup> Tappolet 1954, S. 185.

<sup>349</sup> O.A.: *Loko-Motive. König Midas der Musik*. In: *Der Spiegel* (23/1949), S. 28–30.  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44436684.html> (aufgerufen am 16.4.2014), S. 30.

#### 4.1.7 Ist das nun Schweizer Nationalmusik?

Mehrfach ist in den letzten Abschnitten der Begriff der «Nationalmusik» angesprochen worden. Dieser wird im Kapitel 4.7 auf historischem Hintergrund und am Beispiel der tschechischen Nationalmusik exkursorisch diskutiert, doch soll hier bereits etwas vorgegriffen und ein erstes Mal die Frage nach einer Schweizer Nationalmusik in den Raum gestellt werden. Wie Michael Beckerman (Beckerman 1986) am Beispiel der tschechischen Nationalmusik aufzeigte, sind es nicht einzelne musikalische Elemente, die das Nationale ausdrücken, und daher muss man auch Jacques Amblard deutlich widersprechen, wenn er anfänglich behauptet, dass in der Musik zu *L'appel de la Montagne* Anspielungen auf Schweizer Aspekte in der Machart zu suchen wären, da die Musik bewusst roh, langsam und schwerfällig komponiert sei.<sup>350</sup> Wenn dem so wäre, dann müsste das sangliche und fragile Finale jedenfalls völlig unschweizerisch sein, obwohl der Komponist darin gleich fünf Volkslieder zum Erklängen bringt. Amblard kommt – dann ähnlich wie Beckerman – letzten Endes auch zur Überzeugung, dass die Zitate populärer Schweizer Melodien im Wesentlichen nicht ausreichen für die Komposition einer echten Schweizer (National-)Musik:

«... ces airs ne présentant, text excepté, aucune caractéristique helvétique particulière, du point de vue du langage musical s'entend. On a suffisamment écrit que la création d'une réelle «musique nationale», surtout dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, implique l'emploi de techniques musicales fondamentales, intrinsèquement liées à une culture, tels que modes ou rythmes traditionnels spécifiques.»<sup>351</sup>

Neben musikalischen Mitteln muss einer Nationalmusik auf einer höheren Ebene noch etwas mehr inhärent sein. Dass die Verarbeitung von Volksliedern für die Schaffung einer Nationalmusik nicht ausreicht, war bereits das Credo Bedřich Smetanas<sup>352</sup>.

Wollte Arthur Honegger eine Schweizer Nationalmusik schaffen? – Zwei Quintessenzen lassen sich festhalten:

---

<sup>350</sup> «Par ailleurs, il faudrait voir une évocation de quelque aspect helvétique dans le fait que la musique se fait volontairement fruste, lente et lourde.» Amblard 2005, S. 420. (Übersetzung Thomas Järmann: Ausserdem muss man ein Wachrufen von gewissen helvetischen Aspekten in der Machart sehen, da die Musik willentlich ungehobelt, schwerfällig und schwer gemacht ist.).

<sup>351</sup> Amblard 2005, S. 423. (Übersetzung Thomas Järmann: ... diese Melodien präsentieren, den Text ausgenommen, keine bestimmten typisch helvetischen Charakteristiken, aus der Sicht der musikalischen Sprache gehört. Genügen wurde geschrieben, dass die Schaffung einer echten «Nationalmusik», vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Verwendung von musikalischen Grundtechniken bedeutet, die untrennbar über traditionelle Tonarten oder bestimmte Rhythmen mit einer Kultur verbunden sind.).

<sup>352</sup> Bedřich Smetana (1824–1884): Tschechischer Komponist.



1. Die Schweiz erscheint im Werk des Musikers weniger als Nährboden für traditionelle Volksmusik denn als ein träumerischer Vermittler zwischen französischer und deutscher Kunstmusik.<sup>353</sup>
2. Die ‹politische› Komponente, der übergeordnete spirituelle Faktor einer Nationalmusik, fehlt.

Betreffend einer Politisierung der Musik schrieb Ivana Rentsch in Bezug auf das Oratorium *Nicolas de Flue*, welches im Auftrag des Kantons Neuenburg für die Landesausstellung von 1939 in Zürich verfasst wurde und dem das Ausstellungsmotto ‹Patrie et Peuple› als Leitgedanke immanent ist:

«Auch wenn die politische Stoßrichtung von Nicolas de Flue außer Frage steht – unterstrichen durch den eidgenössischen Protagonisten und die Landesausstellung als Ort der geplanten Uraufführung –, so bedingt der bewusste Verzicht auf die Proklamation eines eigenständigen schweizerischen Kunststils, dass eine ausschließliche Betrachtung des Bühnenwerkes unter dem Gesichtspunkt der ‹Geistigen Landesverteidigung› den ästhetischen Intentionen nicht gerecht werden kann. Entsprechend war es wohl auch weniger die Aussicht, als helvetisches Schlachtross in den geistigen Krieg zu ziehen, die Arthur Honegger zur Zusammenarbeit mit Denis de Rougemont veranlasste, sondern die ästhetische Übereinstimmung des Librettoentwurfs mit seiner eigenen Tonsprache.»<sup>354</sup>

Dieser Gedanke trifft im übertragenen Sinne mit Sicherheit auch auf das Ballett zu und damit wird die oben gestellte Frage beantwortet.

#### 4.1.8 Ein Rückgriff auf das musikalische Gedächtnis

Es wurde bereits erwähnt, dass Arthur Honegger zeitweise grosses Ansehen genoss. Er verdankte seine Anerkennung als Schweizer Komponist seinen grosszügigen Gönnern, aber auch der Mithilfe des Schweizer Radios. So erteilte das Radiostudio Lausanne Honegger «den Auftrag für drei Hörspielpartituren nach Texten von William Aguet<sup>355</sup>: ‹Christophe Colomb› (1940), ‹Battements du monde› (1944) und ‹Saint François d'Assise› (1949), welche vom Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet gespielt [wurden]».<sup>356</sup>

Aufgrund seiner Bekanntheit und der offensichtlichen Swissness, die der Suite *Jour de Fête*

<sup>353</sup> «La Suisse, dans l'œuvre du musicien, apparaît alors moins comme un terreau de musique populaire traditionnelle que comme un relais onirique entre les musiques savantes française et allemande.» Amblard 2005, S. 419. (Übersetzung Thomas Järmann: Im Werk des Musikers erscheint die Schweiz so gesehen weniger wie ein Lehmboden einer traditionellen Volksmusik als wie eine verträumte Verbindung zwischen den französischen und deutschen Kunstmusiken.)

<sup>354</sup> Rentsch, Ivana: ‹L'opéra est fini›. Arthur Honeggers ‹Nicolas de Flue› und die ethische Erneuerung des Musiktheaters. In: Ulrich Tadday (Hg.): Arthur Honegger (Musik-Konzepte. Neue Folge 135). München: edition text+kritik, 2007, S. 97–113, S. 98–99.

<sup>355</sup> William Aguet (1884–1946): Französischer Autor und Schauspieler.

<sup>356</sup> Meylan 1970, S. 111.

*suisse* innewohnt, scheint es nur logisch, dass das Stück in der Sammlung von Fritz Dür erscheint. Aufgenommen wurden die Sätze am 12. April 1966 vom Radioorchester Bero-münster unter Cédric Dumont. Fritz Dür nahm sie am 22. August 1966 in seine Sammlung auf. In Gänze oder als einzelner Satz daraus wurde die Suite 19 Mal ausgeliehen; der erste Ausleihstempel datiert vom 23. September 1966, der letzte vom 5. Januar 1975. Damit belegt *Jour de Fête suisse* einen überdurchschnittlich hohen Rang in der Ausleih-statistik, was auf eine hohe Beliebtheit bei den Radiomachern hinweist.

An dieser Stelle bietet sich ein weiterer statistischer Vergleich an. Befragt man die Daten-bank zur Sammlung nach dem Vorkommen der von Honegger verwendeten Volkslieder, so ergibt sich folgendes Resultat:

*Han an einem Ort es Blüemli gseh, auch bekannt als O Blüemli mi*

- Gesungene Version aus der Sammlung *Im Röseligarte* für Chor und Instrumentalensemble
- Instrumentale Version von Hans Moeckel eingerichtet (Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien), eingespielt vom Orchester Cédric Dumont
- Instrumentale Version von Hans Moeckel eingerichtet (Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien), eingespielt vom Basler Radio Blasorchester unter Hans Moeckel

*Lueget vo Berg und Tal*

- Gesungene Version für Männerchor in der Originalversion von Henne und Huber
- Gesungene Version für Kinderchor in der Originalversion von Henne und Huber
- Gesungene Version für gemischten Chor in der Originalversion von Henne und Huber
- Instrumentale Version von Hans Moeckel eingerichtet (Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien), eingespielt vom Orchester Cédric Dumont
- Instrumentale Version von Hans Moeckel eingerichtet (Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien), eingespielt vom Basler Radio Blasorchester unter Hans Moeckel
- Instrumentale Version von Robert Freund eingerichtet (Tanzmusik)

*Lyôba oder Ranz des vaches (wobei es sich nicht immer um den Ranz des vaches de la Gruyère handelt)*

- Gesungene Version für gemischten Chor in der Originalversion von Joseph Bovet
- Gesungene Version für gemischten Chor in einem Satz von Roger Vuataz
- Gesungene Version für gemischten Chor (Verfasser unbekannt)
- Als Teil des Festspiels *Fête des Vignerons* von Gustave Doret
- Als Instrumentalstück von einem Alphorn solo (Bearbeitung von Eric Landsrath)

*Vo Luzern göge Weggis zue*

- Als Schlager interpretiert von Vico Toriani und der SR DRS Band
- Als Instrumentalstück interpretiert von einer Ländlerkapelle (Tanzmusik)
- Als Instrumentalstück interpretiert von einer Ländlerkapelle (Unterhaltungsmusik)

*Ich bin ein Schweizer Knabe*

- Kommt in der Sammlung von Fritz Dür nicht vor.

Diese Zusammenstellung unterstreicht die relative Bekanntheit der meisten vom Komponisten gewählten Lieder und verweist auf das musikalische Gedächtnis seines Publikums (zumindest in der Schweiz), auf das der Komponist damit zugriff. Dadurch sind die Melodien in einer Zirkulation von Original, Verbreitung als Volkslied, Verarbeitung und Aufnahme in Kompositionen, Rezeption durch die Hörschaft und damit Erinnerungen an das Volkslied eingebunden.

#### **4.2 Fallstudie #2 – Jean Binet: *Petite Suite grisonne***

Den ersten Satz seiner *Petite Suite grisonne* überschrieb Jean Binet mit der Überschrift *Sats e Chanzuns* (Dt.: Tänze und Weisen). In Kombination mit dem Werktitel und der Sprache sind also unmissverständlich Volkstänze und Volkslieder aus dem Kanton Graubünden gemeint. Damit eröffnet sich gleich schon ein breites Feld an Fragen: Welche Verbindungen hatte der welsche Komponist zur Bündner Volksmusik? Welche Tänze und Weisen verwendete er und wie ging er damit um? Welche Quellen hatte der Komponist? In diesem Fallbeispiel sollen diese Fragen beantwortet werden und darüber hinaus soll versucht werden, die Frage nach der Umsetzung von Swissness mittels Verarbeitung bekannter Volkslieder und Tänze zu beantworten.

##### **4.2.1 Der transregionale ‹Tonbauer›**

Jean Binet wurde am 17. Oktober 1893 in Genf geboren. Den Berufswunsch des Architekten verwarf er zugunsten eines Musiktheorie-Studiums. Dieses absolvierte er unter anderem bei Otto Barblan<sup>357</sup>, der ihn mit den Werken Johann Sebastian Bachs<sup>358</sup>, Giovanni Pierluigi da Palestrinas<sup>359</sup> und Orlando di Lassos<sup>360</sup> bekanntmachte. 1918 erwarb Binet das Lehrdiplom am Institut Emile Jacques Dalcroze in Genf. Bei Dalcroze lernte er, nachdem ihn Barblan mit den strengen Formen der klassischen Musik vertraut gemacht hatte, die spielerische, volkstümliche Seite der Musik kennen. Auch Ernest Ansermet, der später einen grossen Teil der Orchesterwerke Binets zur Uraufführung bringen wird, trug wesentlich zur Entwicklung seiner musikalischen Persönlichkeit bei. Welchen Stellenwert Ansermet den Werken Binets

---

<sup>357</sup> Otto Barblan (1860–1943): Schweizer Komponist, Organist und Musikpädagoge.

<sup>358</sup> Johann Sebastian Bach (1685–1750): Deutscher Komponist.

<sup>359</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (1514/15–1594): Italienischer Komponist.

<sup>360</sup> Orlando di Lasso (1532–1594): Flämischer Komponist.

beimass und wie er dessen Persönlichkeit einschätzte, zeigt sich im Nachruf, den der Dirigent verfasst hatte.<sup>361</sup>

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg besuchte er den Kompositionsunterricht bei Ernest Bloch<sup>362</sup> in New York und Cleveland. Die Jahre von 1923 bis 1926 verbrachte er in Brüssel, von wo aus er dann wieder in die Schweiz, nach Trélex, einem kleinen Weinbaudorf oberhalb von Nyon (VD), umzog und bis 1940 lebte. Dass ihm die Abgeschiedenheit auf dem Lande zugesagt hat, lässt sich dieser Aussage herauslesen, die Binet selbst gemacht hat:

«Die landwirtschaftliche Arbeit und die Musik geben eine gute Mischung ab; aus diesem Grunde tituliert man mich vielleicht zuweilen auch ‹Tonbauer›.»<sup>363</sup>

Danach verlegte er seinen Hauptwohnsitz wieder nach Genf. In dieser Zeit dürfte er auch erneut Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer, Otto Barblan, gehabt haben, der noch immer in der Stadt am See lebte. Seit 1936 war Binet Mitglied des Vorstandes des Schweizerischen Tonkünstlervereins und wurde dessen Vizepräsident. Mit einigen Freunden gründete er das Carillon, eine Vereinigung für zeitgenössische Kammermusik. Neben anderen Tätigkeiten war er auch Vizepräsident der Société Suisse des Auteurs et Editeurs (SUISA) und Mitglied der Programmkommission von Radio Sottens. 1955 erhielt Jean Binet den Kompositionspreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Er verstarb am 24. Februar 1960 in Trélex.

Binet hat mit seinen Kompositionen alle musikalischen Gattungen bedient. In seinem Werkkatalog finden sich zahlreichen Chorkompositionen und Lieder für Singstimme mit unterschiedlicher Begleitung auf französische Texte. Zu den grösseren Kompositionen gehören Bühnen- und Ballettmusik, etwa zu William Shakespeares *The Merry Wives of Windsor*. Im Bereich der Instrumentalmusik findet sich Kammermusik für die unterschiedlichsten Besetzungen. Unter den zahlreichen Orchesterwerken befindet sich auch die *Suite d'airs et danses populaires suisses* aus dem Jahr 1931. Binet hatte sich also bereits zwanzig Jahre vor

---

<sup>361</sup> Ernest Ansermet: «Jean Binet était un de nos musiciens les plus fins, les plus délicats, les plus originaux... [...] Son œuvre nous reste et notre public aura encore à la connaître et à en apprécier l'extrême sensibilité, très caractéristique de notre race et de notre paysage.» Zit. nach: Binet, Jean und Jacques Chenevière: *Jean Binet. 17 octobre 1893 – 24 février 1960*. Nyon: O. V. 1961, S. 13. (Übersetzung Thomas Järmann: Jean Binet war einer unseren feinsten, zartesten und originellsten Musiker... [...] Uns bleibt sein Werk und unser Publikum muss es noch kennenlernen und die extreme Empfindsamkeit schätzen lernen, die sehr charakteristisch für unsere Art und unsere Landschaft ist.)

<sup>362</sup> Ernest Bloch (1880–1959): Schweizerisch-amerikanischer Komponist.

<sup>363</sup> O.A.: Art. *Jean Binet*. In: Willi Schuh et al. (Hg.): *Schweizer Musiker-Lexikon*. Atlantis: Zürich 1964, S. 69–70, S. 69.

der *Suite grisonne* in ganz ähnlicher Weise mit Volksliedern und Volksmusik beschäftigt.<sup>364</sup>

Dass sich Binet trotz seiner Aufenthalte im Ausland immer als Schweizer Komponist verstand und seine Musik durch die schweizerische «Art» geprägt war, bestätigt er mit einem Satz, den er selbst für den eigenen Eintrag im Schweizer Musiker-Lexikon notiert hatte:

«Selbst wenn er außer Landes gegangen ist, bleibt die Tatsache bestehen, daß der Künstler durch alles das, was sein Volk gedacht, gesagt, geschrieben und vollbracht hat, und durch die Art, wie es sich ausdrückt, erzogen, gekennzeichnet und festgelegt wird.»<sup>365</sup>

Binets Tonsprache zeichnet technisches Können aus. Weitere Merkmale sind «große Kultiviertheit, verbunden mit einer natürlichen Gefälligkeit, verhaltener, nie übersteigter Ausdrucksfähigkeit und einem ausgesprochenem Sinn für klangliche Feinheiten».<sup>366</sup>

#### 4.2.2 Einordnung von *Petite Suite grisonne* in Binets Œuvre

Jean Binet schrieb die *Petite Suite grisonne* für ein klein besetztes Orchester im Jahre 1951, als er die meiste Zeit wieder in Genf verbrachte. Schaut man sich die Werke aus den Jahren 1931 bis zum Entstehen der *Petite Suite grisonne* an und fokussiert sich dabei auf Kompositionen mit Schweiz- oder Tanz-Bezug, dann eröffnen sich interessante Bezüge.

1931	<i>Suite d'airs et danses populaires suisse</i> (für kleines Orchester)
1936	<i>Danses</i> (sinfonische Stücke für grosses Orchester)
1942	<i>Sco ant milliêras d'ans chaminasch</i> (für Männerchor)
1948	<i>Minchületta</i> (für Männerchor)
1948	<i>Vuschs da la patria</i> (für Männerchor)
1950	<i>Petite ouverture dans le style populaire suisse</i> (für kleines Orchester)
1951	<i>Petite Suite grisonne</i> (für kleines Orchester)

Nicht nur, dass sich Binet immer wieder mit Tänzen und Volksliedern beschäftigte; auffällig ist sein Interesse an rätoromanischen Texten. Dies dürfte sicher auf seine Kontakte zu Otto Barblan zurückzuführen sein und vielleicht auch auf den Umstand, dass das Rätoromanische 1938 zur vierten Landessprache erhoben wurde – ein Akt, dem eine lange nationale Diskussion vorausging. Bemerkenswert ist auch, dass der Einfluss an rätoromanischen Elementen nach 1943, dem Todesjahr Barblans, nicht abnimmt.

---

<sup>364</sup> In dieser Suite sind Volksweisen aus unterschiedlichen Regionen der Schweiz zu einer Folge von vier Sätzen zusammengestellt. Das berühmteste Lied darunter ist wohl *Là-haut sur la montagne* von Joseph Bovet.

<sup>365</sup> O.A.: Art. *Jean Binet*. In: Willi Schuh et al. (Hg.): Schweizer Musiker-Lexikon. Atlantis: Zürich 1964, S. 69–70, S. 69.

<sup>366</sup> Mohr, Ernst: Art. *Binet, Jean*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 2, Bärenreiter: Kassel 1999, Sp. 1659, Sp. 1659.

#### 4.2.3 Analyse der *Petite Suite grisonne*

##### Sats e Chanzuns

Formal handelt es sich bei *Sats e Chanzuns* um einen Sonatenhauptsatz (vgl. dazu die Analyse im Anhang 9.2). Als Introduction dient dem Komponisten dabei *La Mastralia*, der Bündner Landsgemeindemarsch, der von Otto Barblan als Teil des Festspiels zur Calvenfeier<sup>367</sup> komponiert wurde. Dass Binet seine Komposition mit diesem Marsch eröffnet, dürfte zwei Gründe haben. Zum einen handelt es sich dabei um einen im Kanton Graubünden sehr bekannten Marsch, zum andern hatte Binet bei Barblan studiert. Quasi als «zwei Fliegen mit einem Streich» schaffte es der Komponist damit, sein Werk unmissverständlich zu verorten und regionale Identitätsgefühle zu wecken, gleichzeitig darf die Introduction auch als Hommage an seinen Lehrer verstanden werden.

Für die Exposition wählte Binet als erstes Thema *Allemanda*<sup>368</sup>, eine traditionelle Tanzweise aus dem Engadin.<sup>369</sup> Als kontrastierendes Thema wählte er *La Resgia* (Die Sägerei), ein Volkslied aus dem Schamser Tal, das auf einen Text von Curo Mani<sup>370</sup> geschrieben ist. Das charakteristische Sägen wird im Refrain des Lieds durch das lautmalerische «sin-sàn, dabot a puspe plàn» (Dt: Sin-sàn, schnell und wieder langsam) dargestellt. Das musikalische Motiv dieser Phrase ist charakteristisch für diesen Abschnitt.

Für den Durchführungsabschnitt, nicht im Sinne einer motivverarbeitenden musikalischen Einheit, wählte er wiederum Volkslieder aus: *Eu sun üna giuvnetta* aus dem Engadin und *Eu 'm dun tschentmelli bounders* aus dem Münstertal. Beide Lieder finden sich in der umfangreichen Volksliedsammlung von Alfons Maissen<sup>371</sup>. Eine Überleitung führt in die Reprise, die die beiden Lieder aus der Exposition wiederbringt.

Jean Binet verwendet zwar die Form eines Sonatenhauptsatzes als formales Gerüst, interpretiert jedoch die tradierten Eigenschaften, die dieser mit sich bringt, auf einfache Weise. Dies dürfte dem Anlass der Komposition geschuldet sein. Dieser ist zwar nicht bekannt, jedoch darf man aufgrund des Titels, der kleinen Orchesterbesetzung und des

---

<sup>367</sup> Der Krieg im Vinschgau von 1499 zwischen Bündnern und Eidgenossen einerseits und Tirolern andererseits war von entscheidender Bedeutung im Schwabenkrieg. Die Bündner gingen siegreich daraus hervor. Die Schlacht wurde in den folgenden Jahrhunderten wichtig für das Selbstverständnis der Bündner. 1899, zum 400. Jahrestag, komponierte Otto Barblan das *Calven-Festspiel*, welches während der Feierlichkeiten zur Aufführung gelangte.

<sup>368</sup> Zu finden als Track Nr. 4 auf: Ils Fränzlis da Tschlin: *Pariampampam*. Zytglogge Verlag, 1996. CD ZYT 4813.

<sup>369</sup> Überliefert bspw. in: Mengiardi, Peider: *Sots e falilettas da temp vegl*. Engadin Press Co.: Samaden 1935.

<sup>370</sup> Curo Mani (1918–1997): Schweizer Lehrer und Autor.

<sup>371</sup> Alfons Maissen (1905–2003): Romanist und Herausgeber der Reihe *Rätoromanische Volkslieder*, begonnen 1945.

geringen instrumententechnischen Schwierigkeitsgrades von einer Gelegenheitskomposition ausgehen. In der Exposition werden zwei Themen vorgestellt, die im Medianttonartverhältnis stehen. Nach dem gleichen Muster verfährt der Komponist auch mit den beiden Melodien, die die Durchführung bilden. Die neuen Tonarten werden jeweils nicht durch Modulationen erreicht, sondern einfach nebeneinandergestellt.

Ausser mit dem Motiv der Schlussphrase des Liedes *Eu 'm dun tschentmelli bounders* findet keine motivische Arbeit statt. Dadurch sind die einzelnen Melodien immer gut hör- und erkennbar.

### Chanzun d'amur

Den «Liebeslied»-Satz gestaltet Binet in der Form A–A', mit viertaktigem Vorspiel. Für diese kurze Introduktion, die von geteilten Bratschen und Celli gespielt wird, verwendet er das Kopfmotiv der nachfolgenden Hauptmelodie. Im A-Teil spielt das Englischhorn eine 18-taktige Melodie, mit den Formteilen a–a'–b–c. Im A'-Teil wird diese Melodie eine Terz höher vom Tutti übernommen und schliesslich von der Flöte und der Klarinette unisono abgeschlossen. In diesem A'-Teil ist die b-Phrase leicht verändert. Trotz vielfacher Bemühungen konnte die Melodie nicht identifiziert werden. Eine mögliche Verbindung zum Lied *Il paur da la campagna vain*, das auch in der Sammlung von Alfons Maissen zu finden ist, ist möglich.<sup>372</sup> Da jedoch lediglich die ersten Töne, das Kopfmotiv, übereinstimmen, die Melodie im weiteren Verlauf häufig Tonsprünge aufweist und nicht wie bei Binet in kleinen Tonschritten fortschreitet, scheint dieses Lied als Ursprung doch eher unwahrscheinlich zu sein. Eine genaue Quelle lässt sich somit zum momentanen Zeitpunkt nicht benennen.

### Giu enten quella val

Die Suche nach der Quelle dieses Satzes gestaltet sich aufgrund der eindeutigen Titelangabe einfach. Das bekannte Volkslied *Giu enten quella val* (Dt.: Da unten im Tal [steht eine Mühle]) stammt aus der Surselva und ist in einem vierstimmigen Chorsatz von Tumasch Dolf<sup>373</sup> aus den frühen 1920er Jahren überliefert. Wie das vierstrophige Volkslied gestaltet auch Binet den Satz vierteilig, wobei er zweiteilig mit Wiederholung notiert ist. Nach einem viertaktigen Vorspiel, dem der eröffnende Quartsprung der pentatonischen Melodie als

---

<sup>372</sup> Ich danke Iso Albin für diesen Hinweis.

<sup>373</sup> Tumasch Dolf (1889–1963): Schweizer Komponist und Volksliedsammler.

Motiv dient, spielt die Klarinette die erste Strophe des Lieds. Die Oboe übernimmt die zweite Strophe, wobei sie jedoch nur die zweite und dritte Phrase der dreiteiligen Melodie spielt. Ein viertaktiges Nachspiel schliesst den Satz ab. Auf inhaltlicher Ebene lässt sich bei *Giu enten quella val* eine enge Verwandtschaft zum *Guggisberglied* feststellen.<sup>374</sup>

### A faira

Der Komponist gestaltet den vierten Satz, mit der Überschrift *A faira* (Dt.: Zum Jahrmarkt), als Rondo mit einer kurzen Einleitung und einer kurzen Coda. Als Ritornell dient ihm dabei das Volkslied *Marusa chara, duman vegn a faira* (Dt.: Liebe Geliebte, morgen gehe ich zum Jahrmarkt), ein Lied, das sich unter anderem in der Volksliedsammlung von Gian Gianett Cloetta<sup>375</sup> aus dem Jahre 1958 findet.<sup>376</sup> Da diese Sammlung aber einige Jahre nach der Komposition der Suite erschienen ist, fällt diese als Vorlage ausser Betracht. Jedoch darf man annehmen, dass Binet wahrscheinlich genau die gleiche Quelle wie Cloetta zum Modell hatte. Dies, weil die Melodien rhythmisch und diastematisch und sogar die Tonart übereinstimmen. Zwischen diesen Ritornellen stehen Couplets, deren Material Volkstänzen entnommen ist, von denen *A faira da Sent*, Thema des zweiten Couplets, heute noch gespielt wird.<sup>377</sup> Leider war es nicht möglich, die Titel des ersten und dritten Couplets zu eruieren. Es ist denkbar, dass Binet die Melodie des dritten Couplets selbst erfunden hat, denn als Kontrapunkt erklingt über dem Tanz in der ersten Violine augmentiert die erste Hälfte der Melodie *Marusa chara*. Es kann aber auch Zufall sein, denn durch das vergleichs-

<sup>374</sup> Die textliche Übereinstimmung beider Lieder ist frappant. Beide verwenden den Mühle-Topos als Bild für den unbeirrbaren Fortgang des Lebens. Ebenso kommt in beiden Liedern ein Garten mit zwei Bäumen vor, die Muskat und Nelken als Früchte tragen, die wiederum für den bitteren Liebesschmerz stehen. Zum Vergleich:

Giu enten quella val	Dt. Übertragung (Th. Järmann)	Guggisberglied
1. Giu enten quella val ei era in mulin che mola spir amur e maina peglia fin.	1. Dort unten im Tal steht eine Mühle, welche pure Liebe mahlte und nie zu einem Ende kam.	9. Dört unden i der Tiefi [...] da steit es Müllrad. 10. Das mahlet nüt as Liebi [...] die Nacht und auch den Tag.
2. Leu ei er in curtgin cun enten dus pumers in porta nuschnuschcate e l'auter neghels er.	2. Da gibt es auch einen Garten, mit zwei Bäumen drin. Einer trug Muskat und der andere Nelken.	3. In mines Büelis Garte [...] da stah zweu Bäumeli. 4. Das eini treit Muschgarte [...] das andri Nägeli.

<sup>375</sup> Gian Gianett Cloetta (1874–1965): Komponist und Volksliedsammler.

<sup>376</sup> Cloetta, Gian Gianett: *Chanzunettas populeras rumauntschas*. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1958.

<sup>377</sup> *A faira da Sent* ist ein traditioneller Volkstanz aus dem Unterengadin. Ich danke Curdin Janett von den Fränzlis da Tschlin für diesen Hinweis.



weise einfache harmonische Gerüst – viele Volkstänze bewegen sich nur im Tonika- und Dominantbereich – sind Kombinationen relativ einfach möglich.

### Coral

Das Bestimmen der Quelle zum kurzen abschliessenden Choral-Satz war nicht möglich.<sup>378</sup> Auffällig ist, dass der Ambitus der Melodie eine Oktave umfasst, was darauf hindeuten könnte, dass der ursprüngliche Choral eher jüngeren Datums sein könnte.<sup>379</sup> Ebenfalls dafür spricht die Harmonik. Binet schrieb den Satz in Dur, was im Sprachgebrauch der historischen Musik dem *ionischen Modus* entspricht.<sup>380</sup> Der achttaktige Vordersatz endet auf der Dominante, der Nachsatz schliesst über einen Quartsext-Vorhalt auf der Dominante mit einem Plagalschluss. Viele Merkmale deuteten somit auf eine Quelle aus dem kirchlichen Kontext hin. Da diese jedoch noch nicht benannt werden konnte, kann diese Vermutung nicht abschliessend bestätigt werden.

#### **4.2.4 Zur Quellenlage von Binets Vorlagen**

Vor allem für die Sätze *Sats e chanzuns* und *A faira* ist eine Betrachtung der Originalquellen lohnenswert, denn sie bringt verwobene Verbindungen zutage. Für *Sats e chanzuns* ergibt sich folgender Vergleich:

Wie bereits erwähnt, ist *La Mastralia* ein Teil des von Otto Barblan komponierten Festspiels zur Calvenfeier von 1899. Anklänge an die Melodie erklingen darin zum ersten Mal als Vorspiel zu *Lied des Chalanda Marz*, der ersten Nummer des dritten Aufzugs. Im *Festakt* erklingt sie in voller Länge in der Nummer 18, *Aufzug der Landsgemeinde. La Mastralia*. Sie wird von Pfeifer und Trommler gespielt. In den Noten selbst ist vermerkt «Nach Motiven aus dem Engadin» und über dem Trio steht «Im Prättigau erhalten geblieben».<sup>381</sup> Interessanterweise bildet sie auch die Einleitungstakte zu Peider Lansels<sup>382</sup> und Charles Fallers<sup>383</sup> Kantate *Il Plaz*

---

<sup>378</sup> Mehreren meiner Experten für die Bündner Musik kam der Choral zwar bekannt vor, jedoch konnten sie ihn nicht benennen.

<sup>379</sup> Ich danke Dr. Bernhard Hangartner für diesen Hinweis.

<sup>380</sup> Der ionische Modus wurde neben dem äolischen im 16. Jahrhundert von Glarean (eigentlich Heinrich Loriti [1488–1536]) zu den Kirchentonarten hinzugefügt. Im nun erweiterten System der Kirchentöne ist Ionisch der elfte Ton und zeichnet sich durch den Ambitus C–C<sup>1</sup>, dem Rezitationston G und der Finalis C aus. Aus der ionischen Tonleiter ging die Durtonleiter hervor. Binets *Coral* steht in G-Dur, womit sich die genannten Angaben um eine Quinte verschieben.

<sup>381</sup> Barblan, Otto: *Calvenfeier 1499 – 1799 – 1899. Festspiel in vier Aufzügen und einem Festakt*, op. 8. Chur 1899, S. 90–92.

<sup>382</sup> Peider Lansel (1863–1943): Schweizer Dichter und Essayist.

<sup>383</sup> Charles Faller (1891–1956): Schweizer Organist und Komponist.

*da filar* (mit dem Untertitel *Veillée engadinoise*. Dt.: Engadiner Nachtwache) von 1916.<sup>384</sup> Aufgrund der zeitlichen und örtlichen Überschneidung darf angenommen werden, dass Jean Binet Peider Lansel in Genf getroffen hat und vielleicht sogar bei der Aufführung des *Plaz da filar* anwesend war. Sowohl Binet als auch Lansel/Faller übernehmen das *Mastralia*-Marschthema ohne Veränderungen. Auch die Eigenart, dass es sich beim zweiten Takt um einen 3/4-Takt handelt, wird von beiden übernommen. Binet verwendet die Melodie jedoch eine Quinte höher, in D-Dur, anstatt des originalen G-Dur.

Die *Allemanda* ist ein traditioneller Volkstanz aus dem Engadin. Als Satzbezeichnung ist der Titel natürlich wenig spezifisch, handelt es sich dabei doch um eine seit dem 16. Jahrhundert bekannte Tanzform. Die hier verwendete *Allemanda* ist jedoch in der Sammlung *Sots e falilettas da temp vegl* von Peider Mengiardi<sup>385</sup> zu finden.<sup>386</sup> Mengiardi betitelte den Tanzsatz mit *L'allemanda (melodia veglia)* und vermerkte dazu «Da chantar cun la, la»<sup>387</sup>. Binet übernahm den Tanz ohne grosse Veränderungen – Taktart und Tonart sind identisch. Interessant ist, dass sich bei Lansel/Faller ebenfalls eine *Allemanda* findet. Diese ist zwar mit der hier besprochenen nicht verwandt, zeigt jedoch, dass dieser Tanz im Bündnerland weitverbreitet und beliebt war.

*La Resgia* findet sich ebenfalls in der Sammlung von Mengiardi.<sup>388</sup> Als Textautor wird dort Curo Mani genannt. Zur Herkunft der Melodie gibt nur der Hinweis «melodia veglia originala»<sup>389</sup> Auskunft. Binet übernahm die Melodie ohne grosse Veränderungen.

Das Volkslied *Eu sun üna giuvnetta* ist wiederum in der Sammlung von Mengiardi zu finden.<sup>390</sup> Des Weiteren finden sich im Nachlass von Alfons Maissen gleich mehrere Versionen – mit z. T. erheblichen Abweichungen in der Melodieführung, jedoch kaum in der Rhythmik –

---

<sup>384</sup> Lansel, Peider und Charles Faller: *Il Plaz da filar*. Sonor: Genf 1916. Es handelt sich dabei um eine kleine Szene für einen «Mädchen»-Chor, die aus Volksliedern und Tänzen zusammengestellt wurde. Anlass der Komposition war eine *Soirée de Chants populaires suisses* am 11. April 1916. – Laut Men Steiner bezeichnet der Ausdruck *Plaz da filar* nicht nur die Spinnstube an und für sich, sondern meint mehr eine Zusammenkunft von jungen Frauen in einer Stube, bei der Wolle gesponnen wurde und andere Tätigkeiten verrichtet wurden und nebenbei Geschichten und Märchen erzählt und auch Lieder gesungen wurden. Diese Tradition, die auch dem ökonomischen Grund des Lichtsparens entsprungen war, verlor sich um die Jahrhundertwende von 1900 angesichts der eintretenden Elektrifizierung immer mehr.

<sup>385</sup> Peider Barduot Mengiardi (\*1926): Schweizer Dichter.

<sup>386</sup> Mengiardi, Peider: *Sots e falilettas da temp vegl*. Engadin Press Co.: Samaden 1935, S. 11–12.

<sup>387</sup> Übersetzung Thomas Järmann: Auf la la zu singen.

<sup>388</sup> Mengiardi 1935, S. 16–17.

<sup>389</sup> Übersetzung Thomas Järmann: Alte, originale Melodie.

<sup>390</sup> Mengiardi, S. 20–26.

des Lieds aus verschiedenen Orten im Engadin.<sup>391</sup> Binet stimmt mit der Version von Mengiardi in Rhythmik und Diastematik überein. Jedoch notierte er das Lied in einem 2/4-Takt und nicht wie Mengiardi in einem 4/4-Takt; eine Anpassung, die dem Grundmetrum des Satzes geschuldet ist. *Eu 'm dun tschienmetti bounders* wurde von Alfons Maissen ebenfalls in seine Sammlung aufgenommen. Es existieren drei leicht voneinander variierende Versionen, die Tumasch Dolf 1932 und 1942 im Unterengadin gesammelt hatte.<sup>392</sup> Binets Version weicht melodisch zum Teil stark von diesen ab, nur die Schlussphrase ist jeweils identisch.

Für *A faira* ergibt sich folgendes Resultat:

*Marusa chara* findet sich bei Maissen in drei sehr ähnlichen Versionen.<sup>393</sup> Binet verwendete die Version, wie sie Tumasch Dolf 1931 in Ramosch notiert hatte. Sie stimmt sowohl rhythmisch als auch diastematisch genau überein. Binet verwendete sogar dieselbe Tonart (G-Dur).

Den im Engadin bekannten Tanz *Faira da Sent* verwendeten Lansel/Faller auch in *Il Plaz da filar*. Binet übernahm den Tanz praktisch identisch, nur die Phrasenabschlüsse, die bei Lansel/Faller einmal im 4/4- und einmal im 5/4-Takt notiert sind (der restliche Tanz ist im 2/4-Takt notiert), passte er einem durchgehenden Grundmetrum an.

Daraus ergibt sich diese vergleichende Zusammenstellung:

Titel	Quelle
La Mastralia	Barblan: Musik zur <i>Calvenfeier</i> , op. 8 (1899) Lansel/Faller: <i>Il Plaz da filar</i> (1916)
Allemanda	Peider Mengiardi: <i>Sots e falilettas da temp vegl</i> (1935)
La Resgia	Peider Mengiardi: <i>Sots e falilettas da temp vegl</i> (1935)
Eu sun üna giuvnetta	Peider Mengiardi: <i>Sots e falilettas da temp vegl</i> (1935) Sammlung von Alfons Maissen (1949)
Eu 'm dun tschienmetti bounders	Sammlung von Alfons Maissen (1932)

<sup>391</sup> Fonoteca: *Eu sun üna giuvnetta*. In: Nachlass von Alfons Maissen. [http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslst?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslst?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).

<sup>392</sup> Fonoteca: *Eu 'm dun tschienmetti bounders*. In: Nachlass von Alfons Maissen. [http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslst?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslst?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).

<sup>393</sup> Fonoteca: *Marusa chara*. In: Nachlass von Alfons Maissen. [http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslst?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslst?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).

Marusa chara	Sammlung von Alfons Maissen (1932)
Faira da Sent	Lansel/Faller: <i>Il Plaz da filar</i> (1916)

Abb. 22: Quellen zu Jean Binets *Petite Suite grisonne*.

Aufgrund der vielen fast wörtlichen Übernahmen und frappanten Ähnlichkeiten darf angenommen werden, dass sich Jean Binet für seine *Petite Suite grisonne* aus diesen Quellen bedient hat.

#### 4.2.5 Regional – Transregional – National – Transnational

Jean Binet war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein in der Schweiz bekannter Komponist. Heute ist er etwas in Vergessenheit geraten. Über einen möglichen Anlass zur Komposition der Suite gibt es keine Anhaltspunkte. Die kleine Besetzung, der kompositorische Umgang mit dem Material und der relativ einfache Schwierigkeitsgrad deuten darauf hin, dass es sich um eine Gelegenheitskomposition (vielleicht für ein Laienorchester) gehandelt haben könnte.

Ob die Suite ursprünglich vielleicht sogar für einen Gebrauch am Radio gedacht war, ist nicht zu beweisen. Jedenfalls wurde sie am 4. Mai 1964 vom Radioorchester Beromünster unter der Leitung von Erich Schmid<sup>394</sup>, der von 1949 bis 1956 die Leitung des Tonhalle-Orchesters in Zürich inne hatte und danach bis 1970 das Radioorchester leitete, im Radiostudio Zürich eingespielt. In die Sammlung des Kurzwellendienstes kam sie im Frühjahr 1966, Fritz Dür kopierte die Bänder am 1. März 1966. Die Suite wurde fünf Mal, und zwar immer als Ganzes – erstmals am 2. Juli 1967 und letztmals am 19. September 1971 – ausgeliehen.

Wie die Betrachtung zeigte, verarbeitete Binet in der Suite (relativ) bekanntes Material aus dem Volkslied- und Volksmusikbereich. Die räumliche Verortung und die Tatsache, dass von einigen Liedern in der Sammlung Maissen mehrere Versionen aus unterschiedlichen Regionen des Kantons vorliegen, zeigen, dass die von Binet gewählten Themen einem Publikum mit Bündner Wurzeln bekannt gewesen sein dürften. Für den Kurzwellendienst bedeutet dies, dass durch diese Musik eher eine kleine Hörerschaft direkt angesprochen wurde, eine Hörerschaft, die die einzelnen Titel benennen konnte. Für die restlichen Hörer war es Schweizer Unterhaltungsmusik von einem Schweizer Komponisten, ausgeführt von einem Schweizer Orchester.

<sup>394</sup> Erich Schmid (1907–2000): Schweizer Dirigent und Komponist.

### 4.3 Fallstudie #3 – Hans Moeckel: *Rhapsodie in Swiss-Dur*

#### 4.3.1 Unterhaltungsmusik: Ein Problembegriff

Spricht man von Unterhaltungsmusik, klingt immer gleich auch der vermeintlich gegensätzliche Begriff der «Ernst Musik» mit. Es scheint in der europäischen Kultur eine unverrückbare Dichotomie vorzuherrschen, die eine zwingende Einteilung in antonyme Begriffspaare wie «U-» vs. «E-» Kultur oder «gemeine» vs. «elitäre» Kultur nötig macht. Diese strenge Teilung ist jedoch nicht immer so einfach, wie sie auf den ersten Blick scheint, und so weist Carl Dahlhaus zurecht daraufhin, dass es sich vielmehr «um eine graduelle Differenzierung und nicht um eine einfache Dichotomie handelt».<sup>395</sup> Die Grauzone zwischen den beiden Polen ist gross und vielgestaltig. Dass sich aber Musiker selbst dem U-Bereich zuordnen, scheint in manchen Fällen damit zusammenzuhängen, dass sie dadurch ihr «schwankendes, zwischen kommerziellem Selbstbewusstsein und intellektueller Unsicherheit hin und her geworfenes Selbstgefühl» zu festigen versuchen.<sup>396</sup> Dazu hat diese Etikettierung auch Auswirkungen auf die Zahlungen durch die Verwertungsgesellschaft von Urheberrechten (Musikstücke der U-Musik-Kategorie werden zwar weniger gut bezahlt als Musikstücke der E-Musik-Kategorie; es besteht jedoch die Chance auf häufigere Aufführung). In der Literatur wird der Terminus «Unterhaltungsmusik» mit Zangen und Handschuhen angefasst, wohlweislich, da noch keine abschliessende Definition gefunden wurde. Einige wenige Annäherungen an eine Begriffsdefinition wurden versucht oder synonym zu verwendende Benennungen vorgeschlagen: Populärmusik, Populäre Musik, Tanzmusik, Gebrauchsmusik oder Umgangsmusik, um nur ein paar zu nennen, die später noch thematisiert werden.

In den untersuchten Dokumenten der SRG und des Kurzwellendienstes taucht der Begriff «Unterhaltungsmusik» erst Anfang der 1940er Jahre auf – im Zusammenhang mit der Gründung eines Orchesters, das rein auf Unterhaltungsmusik spezialisiert war. Davor wurden begrifflich weitfassende und nicht klar definierende Opponenten wie «klassisches Repertoire» und «leichte Musik» verwendet.<sup>397</sup> Bereits in der Planungsphase des Unterhaltungsmusikorchesters legten die Verantwortlichen jedoch grosses Gewicht auf die Qualität dieses noch zu gründenden Klangkörpers und formulierten Bedingungen an den angehenden Leiter und die Instrumentalisten:

---

<sup>395</sup> Dahlhaus, Carl: *Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?* In: Hermann Danuser (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 8. Laaber: Laaber 2005, S. 139–150, S. 142.

<sup>396</sup> End., S. 139.

<sup>397</sup> «Der Donnerstag zeigt das Können unserer Interpreten an Werken des klassischen Repertoires, der Freitag ist der leichten Musik reserviert.» JB SRG 1941/42, S. 63.

«Sowohl die Dirigenten, wie die Arrangeure und Musiker müssen für ihr Fach spezialisiert sein, sie dürfen die Unterhaltungsmusik nicht als minder wichtige Aufgabe neben der ernsten sinfonischen Musik betreiben, denn die Unterhaltungsmusik erfordert eine noch sorgfältigere Pflege als sinfonische Musik, wenn sie qualitativ auf der Höhe stehen soll.»<sup>398</sup>

Es war demnach die Aufgabe der Komponisten und Arrangeure, durch musikhandwerkliches Können Werke zu schreiben, die zwar dem Genre der «Unterhaltungsmusik» zugeteilt wurden, die jedoch von der Machart und dann auch von der Interpretation dem Repertoire der «Ernstern Musik» nahestanden, wenn nicht sogar gleichwertig waren. Hier zeigt sich das bereits angesprochene, zwischen kommerziellem Selbstbewusstsein und intellektueller Unsicherheit hin und her geworfene Selbstbewusstsein. Die Schöpfer der U-Musik waren (vermeintlich) immer in der Not, sich selbst zu rechtfertigen, waren aber auf der anderen Seite auch gezwungen, den Wünschen der Hörerschaft gerecht zu werden. In diesem Spannungsfeld schufen sie Werke, die von der musikalischen Arbeit her hohen Ansprüchen genügen mussten, aber eben auch bekanntes Material zur Grundlage haben sollten. Auf der bereits weiter oben erwähnten Suche nach «neuer, sauberer Unterhaltungsmusik» wurden deshalb an junge Schweizer Komponisten Aufträge erteilt.<sup>399</sup> Zum Leidwesen der Auftraggeber stiessen die Versuche, mit diesen Aufträgen auch das Interesse bei Künstlern der E-Musik zu wecken, auf wenig Widerhall.

Ein kurzer historischer Rückblick hilft vielleicht, die Entstehung der Trennung der Kunst (Musik, aber auch bildende Kunst und Literatur) in E- und U-Kultur zu verstehen. Nach Lawrence Grossberg wird diese Unterteilung «häufig als eine Erfindung der europäischen Moderne betrachtet, als Folge des Wunsches des aufstrebenden Bürgertums, die eigene Kultur von der der Unterschichten zu trennen».<sup>400</sup> Doch ist diese Unterscheidung viel älter und geht schon auf die Antike zurück. So weit soll diese Rückblende indessen nicht zurückgehen. Für die europäische Musikgeschichte gilt jedoch, dass von Anbeginn an eine Unterteilung der Musik vorlag. Für das Mittelalter etwa lässt sich eine strenge Trennung zwischen geistlicher (Choralgesangskultur in den Klöstern) und weltlicher Musik (etwa Troubadoure und Minnesänger) feststellen oder in der Zeit der Renaissance eine Trennung zwischen höfischer Tanzmusik und der Musik herumziehender Spielleute. Dahlhaus weist nachdrück-

---

<sup>398</sup> JB SRG 1942/43, S. 12.

<sup>399</sup> JB SRG 1952, S. 23.

<sup>400</sup> Grossberg, Lawrence: Art. *E- und U-Kultur*. In: Handbuch Populärer Kultur. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 164–167, S. 164.

lich darauf hin, dass die Differenz zwischen ‹hoher› und ‹niederer› Musik eher noch schroffer war als später, «weil sie als Ausdruck einer sozialen Hierarchie empfunden wurde».<sup>401</sup> Für die Gesellschaften damals – wie auch heute – war ein ästhetisches Urteil unabhängig vom sozialen nicht möglich, denn «das gesellschaftlich Niedrigere war auch das ästhetisch Geringere. Daß in höfischer oder bürgerlicher Musik manchmal Bauernlieder oder -tänze zitiert oder nachgeahmt wurden, ist nicht etwa Zeichen einer ästhetischen Angleichung sozial getrennter Schichten, sondern im Gegenteil Ausdruck eines Vergnügens an der ironischen Distanz zum Fremden, das man als primitiv empfand».<sup>402</sup> Wenn also Wolfgang Amadeus Mozart<sup>403</sup> unterhaltende Divertimenti (etwa das Divertimento KV 522 *Ein musikalischer Spass*) oder Ludwig van Beethoven<sup>404</sup> *Deutsche Tänze* WoO 8 komponierten, dann waren ihnen die geltenden gesellschaftlichen Gegebenheiten des Anlasses sowie das beteiligte Publikum bewusst. Und als Johannes Brahms seine *Ungarischen Tänze* WoO 21 schrieb, so komponierte er damit zu E-Musik hochstilisierte Tanzmusik, wie es auch die *Mazurken* op. 63 und *Walzer* op. 64 und von Frédéric Chopin<sup>405</sup> sind. Es zeigt sich, dass die Kategorien, ob U- oder E-Musik/U- oder E-Kultur, immer mit spezifischen Gesellschaftsschichten identifiziert wurden und dass sich die beiden Kulturen wechselseitig beeinflusst haben.<sup>406</sup>

Die Geschichte in allen Details darzustellen, ist hier nicht nötig, denn es reicht zu wissen, dass es neben einer E-Musik, einer Musik der sozial höheren Schicht, zu jeder Zeit auch eine U-Musik, eine Musik der sozial niedrigeren Schicht, gegeben hat; eine Musik, die oft der Einfachheit halber auch Volksmusik genannt wurde.

Wie oben erwähnt, werden in der Literatur verschiedene Begriffsvarianten vorgeschlagen, die das Phänomen der ‹gehobene Unterhaltungsmusik› angemessen fassen sollen. Doch schon im Wort ‹gehoben› steckt ein Werturteil, ein Urteil, «das sich einerseits auf die Quali-

---

<sup>401</sup> Dahlhaus 2005a, S. 139

<sup>402</sup> Dahlhaus, Carl: *Postmoderne und U-Musik*. In: Hermann Danuser (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 8. Laaber: Laaber 2005, S. 151–157, S. 151.

<sup>403</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Österreichischer Komponist.

<sup>404</sup> Ludwig van Beethoven (1770–1827): Deutscher Komponist.

<sup>405</sup> Frédéric Chopin (1810–1849): Polnischer Komponist.

<sup>406</sup> Grossberg, Lawrence: Art. *E- und U-Kultur*. In: Handbuch Populärer Kultur. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 164–167, S. 164.

tät der Musik, andererseits auf die durch diese Musik angesprochene Gesellschaftsschicht bezieht».<sup>407</sup>

«Populärmusik» in etwa ist ein Begriff, den Hansgeorg Mühe (Mühe 1996) in seiner Dissertation vorschlug. Mühe lieferte in seiner Publikation einen geschichtlichen Abriss und versucht den nur schwer definierbaren Komplex «Unterhaltungsmusik» über die Jahrhunderte zu beleuchten. Fragwürdig sind dabei jedoch die Epochengliederungen – so beispielsweise das Jahr 1750, das ihm auch zum Scharnier in der inhaltlichen Gliederung der Publikation dient. Er benennt das Todesjahr von Johann Sebastian Bach als einmaligen Zeitpunkt «stilistischen Ursprungs»<sup>408</sup>. Diese Aussage lässt den Anschein aufkommen, dass es damals abrupt zu einer Veränderung in der Unterhaltungsmusik gekommen sei, wo es sich bei Musik doch zumeist um eine kontinuierliche Entwicklung handelt.

Der häufig verwendete Begriff «Populäre Musik», also eine Musik, die von vielen Menschen gerne gehört wird, impliziert, dass die übrige Musik unpopulär wäre. Dies würde jedoch gegen berühmte Werke der klassischen Musik, z. B. Mozarts Serenade *Eine kleine Nachtmusik* KV 525, sprechen – ein Stück, das von vielen gerne gehört wird, das aber kaum von jemandem in den Bereich der «Populären Musik» eingestuft würde. Ein Forschungsansatz, der gerade diese Trennung zu vermeiden versucht, ist der kulturwissenschaftliche Ansatz der *Cultural Studies*. Bei diesem interdisziplinären Vorgehen rückt das Zusammenspiel von Kultur und Alltag ins Zentrum und es wird dabei nicht angenommen, dass «Kultur die Sache einer moralisch überlegenen Minderheit sei»<sup>409</sup>. Die Verwendung eines betont nicht elitären Kunst- und Kulturbegriffs ist das essenzielle Merkmal dieser Herangehensweise. Im Zentrum steht nicht das «Kunstwerk» an und für sich, sondern das es Umgebende:

«Yet a culture is not only a body of intellectual and imaginative work; it is also and essentially a whole way of life.»<sup>410</sup>

Diese kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise beurteilt damit nicht die Qualität von Musik, sondern ausschliesslich aussermusikalische Zusammenhänge. Dadurch ist es ihr möglich,

---

<sup>407</sup> Engeler, Margaret: *Gehobene Unterhaltungsmusik. Vom Radio-Unterhaltungssorchester Cédric Dumonts bis heute. Musikethnologische und sozialgeschichtliche Aspekte der leichten Musik am Schweizer Radio*. Krebs, Basel 1993, S. 17.

<sup>408</sup> Mühe, Hansgeorg: *Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1996, S. 2.

<sup>409</sup> Parzer, Michael: *Musik als populärkultureller Text. Cultural Studies und Musik*. In: Ders. (Hg.): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie 2004, S. 95–119, S. 96.

<sup>410</sup> Williams, Raymond: *Culture and society, 1780–1950*. Harmondsworth (USA): Penguin Books 1968, S. 325.



Populäres in den Fokus zu nehmen und nach dessen Bedeutung zu fragen. Dadurch erhält der Begriff ‹Populäre Musik› wissenschaftlich auch eine ganz neue Bedeutung.

Sehr missverständlich ist die Bezeichnung ‹Gebrauchsmusik›, denn diese meint dann vornehmlich wiederum nur Unterrichtsliteratur.

‹Umgangsmusik› oder ‹Darbietungsmusik› sind Ausdrücke, die Heinrich Bessler (Bessler 1959) eingeführt hat. Diese beschreiben inhaltlich die funktionelle Absicht einer Musik. Bessler verwendet sie jedoch für die Zeit im 16. Jahrhundert. Damit treten allerdings wiederum ganz andere Probleme musikalischer und stilistischer Art zutage. Dahlhaus beschreibt die von Bessler vorgeschlagenen Begriffe als ‹gänzlich ungeeignet›<sup>411</sup>, mit der Begründung, dass durch die vorgeschlagene Definition auch die Kirchenmusik in diesen Bereich fallen würde.

Auch Margaret Engeler versucht in ihrer Arbeit eine Begriffsbestimmung.<sup>412</sup> Für sie steht die ‹Unterhaltungsmusik› im Schnittbereich der verschiedensten Musikstile, bedient sich musikalischer Elemente aller Gattungen und Genres und unterhält dabei ein möglichst grosses Publikum. Sehr vereinfachend ist jedoch die wenig differenzierte Einteilung in ‹gute› und ‹schlechte› Musik, denn Gefälligkeit kann dabei nicht als Merkmal dienen. Dahlhaus hielt fest: ‹Popularität ist ausschließlich ein Kriterium der U-Musik.›<sup>413</sup> Doch sagt Popularität oder eben Gefälligkeit nichts über die Qualität der Musik aus.

Umgekehrt allerdings ist – auch wenn Unterhaltungsmusik von einem viel grösseren Publikumssegment rezipiert wird – ihr gesellschaftliches Ansehen doch geringer als dasjenige der E-Musik. Und gerade die sogenannte ‹Leichte Klassik›, Musik beispielsweise eines Johann Strauss Sohn<sup>414</sup> oder Franz Léhar<sup>415</sup>, scheint einen höheren Stellenwert einzunehmen als die von der Funktion her vergleichbare Musik von Cédric Dumont oder Hans Moeckel, die noch zu besprechen sein wird. Es mag daran liegen, dass die Werke der erstgenannten Komponisten von den meisten Hörerinnen und Hörern dem Bereich der ‹Klassischen Musik› zugeordnet werden und daher als hochwertiger betrachtet werden, dies obwohl der Entstehungskontext und der Rezeptionshintergrund der Werke der genannten Komponisten ein ähnlicher war. Gemeinsames Merkmal all dieser Musik ist das ‹unterhaltende Hörvergnügen›, was jedoch nicht (ab-)wertend zu verstehen ist.

---

<sup>411</sup> Dahlhaus 2005a, S. 146.

<sup>412</sup> Vgl. dazu: Engeler 1993, S. 17–33.

<sup>413</sup> Dahlhaus 2005a, S. 139–150, S. 140.

<sup>414</sup> Johann Strauss Sohn (1825–1899): Österreichischer Komponist.

<sup>415</sup> Franz Léhar (1870–1948): Österreichisch-ungarischer Komponist.

Es wird deutlich, dass der Terminus ‹Unterhaltungsmusik› ein beziehungsreiches, vielschichtiges Produkt von musikalischen und gesellschaftlichen Prozessen ist, für den es bis jetzt noch keine letztgültige Definition gibt. Dies liegt sicher auch daran, dass sich die damit betitelte Musik im Grenzbereich verschiedener Disziplinen befindet, und so kommt es, dass sich keine dafür verantwortlich fühlt: Die Musikwissenschaft vernachlässigt die ‹gehobene Unterhaltungsmusik›, weil sie gerne als substanzlos gesehen wird, und die Volkskunde vernachlässigte sie während längerer Zeit, weil sie keine Manifestation einer eindeutig abgegrenzten Gesellschaft in dem Sinne ist.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass der Begriff ‹Unterhaltungsmusik› eigentlich kein musikalisches Genre beschreibt, auch wenn er oft als solche Bezeichnung verwendet wird, sondern dass er die Funktion einer entsprechenden Musik meint. Somit ist die Frage, ob ein Stück U-Musik ist, eine gesellschaftliche oder gar eine institutionelle Frage. Dahinter verbergen sich vielmehr die Fragen: Wer spielt? Wer konsumiert? Die Diskussion darüber, was denn nun ‹E› und was ‹U› ist, erstreckt sich somit nicht nur auf die Musik. Auch andere Kulturerzeugnisse unterliegen dieser Einteilung und anscheinend ist es so, dass die Herkunft eines Kulturerzeugnisses und seine Rezeption bestimmen, ob es der Schublade ‹E› oder der Schublade ‹U› zugeordnet wird. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu beschrieb die Unterscheidung zwischen E- und U-Kultur «als eine Behauptung von Macht durch Anhäufung kulturellen Kapitals».<sup>416</sup> Er meint damit, dass man ein gewisses Mass an Wert und Prestige durch sein Wissen, seine Wertschätzung und den Besitz von E-Kultur erreicht, und drückt damit die oft mitgedachte soziale Unterscheidung der beiden Begriffspaare aus. Nochmals wird betont, dass es sich bei der Kategorisierung eher um eine gesellschaftliche oder funktionale handelt und keineswegs um eine normative oder qualitative.

Für den Kurzwellendienst sowie die gesamte SRG als Organisation hatten die Unterhaltungsmusik und die Volksmusik auch eine didaktische Komponente (vgl. Anmerkung 210). Diese Musikgenres sollte Hörerschaft anlocken, damit sie in der Folge dann auch den anspruchsvolleren Sendeteilen folgen würden:

«Der weitaus größte Teil der Hörer bevorzugt bekanntlich die leichten Darbietungen, und hier eröffnen sich dem Verantwortlichen mehr als auf jedem andern Gebiet Möglichkeiten, durch Qualität und unauffällige Führung Niveau und Geschmack des Hörers zu bilden.»<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> Grossberg, Lawrence: Art. *E- und U-Kultur*. In: Handbuch Populärer Kultur. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 164–167, S. 165.

<sup>417</sup> JB 1952, S. 22.

Trotz dieser Devise war es dem Radio wichtig, dass die Unterhaltungsmusik hohen musikalischen Massstäben, sowohl von der kompositorischen Machart als auch von der Ausführung her, genügen konnte:

«..., sie [Dirigenten, Arrangeure und Musiker] dürfen die Unterhaltungsmusik nicht als minder wichtige Aufgabe neben der ernsten sinfonischen Musik betreiben, denn die Unterhaltungsmusik erfordert eine noch sorgfältigere Pflege als sinfonische Musik, wenn sie qualitativ auf der Höhe stehen soll.»<sup>418</sup>

Damit ist dann auch der entscheidende Wesenszug genannt, der auch für Cédric Dumont und Hans Moeckel zutrifft. Nämlich, dass «die Differenz zwischen E- und U-Musik eine Gattungsdifferenz [ist], die nichts darüber besagt, ob in dem einen oder anderen Genre nach dessen internen Kriterien gut oder schlecht komponiert wurde».<sup>419</sup>

Hier verwendet werden die Begriffe E- und U-Musik, weil sie am gebräuchlichsten sind, auch wenn sie nicht ganz ideal sind und gerade das Wort «Unterhaltungsmusik» klischeebehaftet ist, was auch Reto Parolari<sup>420</sup> zum Ausdruck brachte, als er zu Recht die Frage stellte, ob das «U» in U-Musik von «unseriös» oder von «unakzeptabel» komme.<sup>421</sup> Da diese Termini jedoch auch von Cédric Dumont verwendet wurden, werden sie hier übernommen.

#### **4.3.2 Viele Namen – eine Mission! Ein chronologischer Überblick über die Orchester beim Schweizer Radio**

Eine Geschichte der Formationen, welche für die Musik am Radio in der Schweiz besorgt waren – mit besonderem Blick auf das Studio in Zürich –, scheint an dieser Stelle wichtig. Zwar haben diese Musikformationen nur indirekt mit dem Kurzwellendienst zu tun, denn dieser Sender unterhielt bekanntlich kein eigenes Orchester, aber die verschiedenen Ensembles spielen in der Sammlung von Fritz Dür eine gewichtige Rolle. Die Wahl des unbestimmten Plurals im ersten Satz liegt daran, dass es für jedes Studio der Landessender eigene Radioorchester gab, die zum Teil auch noch – je nach gespieltem Musikstil – in verschiedene kleinere Musikkapellen unterteilt waren. Im Gegensatz zur welschen Schweiz oder zum Studio im Tessin, wo die Formationen und ihre Namen über die Jahre eine gewisse Konstanz zeigen, ist die Situation in der Deutschschweiz wesentlich komplexer und sogar

---

<sup>418</sup> JB 1942/43, S. 12.

<sup>419</sup> Dahlhaus 2005a, S. 139.

<sup>420</sup> Reto Parolari (\*1952): Schweizer Dirigent.

<sup>421</sup> Parolari, Reto: *Zukunftsperspektiven der historischen «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. In: Mathias Spohr (Hg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. Zürich: Chronos 1999, S. 177–182, S. 177.

verwirrend. Da Cédric Dumont und Hans Moeckel in der zweiten Phase dieses Teils der Geschichte der Musik am Radio eine ausserordentliche Rolle spielen, soll hier zum Verständnis ihrer Bedeutung diese Chronologie dargestellt werden.

Viel Literatur wurde zu diesem Thema bislang nicht veröffentlicht. Margaret Engeler (Engeler 1993) liefert mit ihrer nun aber doch auch schon über 20-jährigen Publikation die ausführlichste Beschreibung vom Werden und Wandel der Radioorchester und sie misst darin der Person Cédric Dumont grossen Raum bei. Daneben findet man bruchstückhafte Angaben zum Beispiel in der Online-Publikation *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008*<sup>422</sup> der SRG. Ebenfalls als Quelle dienten Akten aus dem Generalarchiv der SRG, darunter vor allem die Jahresberichte der SRG und die Textbeilage zur vierbändigen Anthologie *Nostalgie nach Noten*<sup>423</sup>.

Die Anfänge der Orchestermusik am Radio gehen zurück ins Jahr 1924. Damals wurden im Programm vom kleinen Radiostudio Zürich, das am 23. August jenes Jahres seinen Sendebetrieb aufgenommen hatte, wöchentlich ein Abend mit klassischer Musik sowie ein Abend mit leichter Musik gesendet. Die damals sechs Mann starke nebenamtliche Hauskapelle unter Erwin Gilbert<sup>424</sup> spielte Tanzmusik und Unterhaltendes im Stile der Kur- oder Salonorchester. Zusätzlich wurde jede zweite Woche ein Konzert aus der Tonhalle übertragen.

1928 wurde die Hauskapelle auf 18 Musiker vergrössert. Die nun vollamtlich eingestellten Musiker wurden auch unter Vertrag genommen. Im Jahr darauf wurde das kleine Orchester auf 23 Musiker vergrössert und Hermann Hofmann<sup>425</sup> übernahm die Leitung. Nach einer weiteren Vergrösserung des Orchesters auf nun 30 ständige Musiker erfolgte 1931 die offizielle Gründung des Hausorchesters des Studios Zürich unter dem Namen «Schweizerisches Radio-Orchester». Mit Verstärkung von Zuzüglern wurde es so nun auch möglich, grössere Werke zur Aufführung zu bringen, so wurde beispielsweise am 7. März 1932 Béla Bartóks *Rhapsodie für Klavier und Orchester* op. 1 mit dem Komponisten am Klavier gespielt.

---

<sup>422</sup> Schweiss, Christoph A. et al (Hg.): *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008*. Schweizer Radio DRS. <http://www.srf.ch/unternehmen/content/download/3456150/53087110/version/1/file/Geschichte+des+Radios+1911-2008.pdf> (aufgerufen am 7.5.2014).

<sup>423</sup> Schweizer Radio DRS (Hg.): *Nostalgie nach Noten. Die Geschichte der Schweizer Radio-Unterhaltungsortchester von Bob Huber bis zur DRS-Band*, 4 LPs. Polygram 1998. LP POLYGRAM 538 665-2.

<sup>424</sup> Erwin Gilbert (?): Schweizer Geiger.

<sup>425</sup> Hermann Hofmann (\*1889–?): Deutscher Klarinettist.

Aufgrund des beachtlichen Erfolges und der grossen Nachfrage nach Livemusik am Radio wurden in der Folge in den verschiedenen Radiostudios Orchester installiert:

«Orchester. Der Vorstand schenkte seine ganze Aufmerksamkeit den Programmfagen, so u.a. der wichtigen Frage der ständigen Radioorchester. Er beschloss, dass jede Sendergruppe ein eigenes Orchester besitzen solle und wies ihnen im Verhältnis zu ihrer Bedeutung die notwendigen Mittel zu.»<sup>426</sup>

Für das Jahr 1932, so wird im Jahresbericht von 1931 festgehalten, sollten die beiden Radioorchester «wesentlich verstärkt» werden, damit sie nicht nur ihr Repertoire vergrössern, sondern auch die Ausführung künstlerisch vertiefen konnten.<sup>427</sup> Auf die Besetzung der Orchester wurde schon früh grosser Wert gelegt, denn die knappen Budgets steckten einen engen Rahmen, sodass gerade bei den solistisch besetzten Bläsern hervorragende Musiker gesucht wurden. Grundsätzlich versuchte man die vakanten Stellen mit Schweizer Musikern zu besetzen, doch fehlten diese oder war «für ein Spezial-Instrument ein Ausländer unzweifelhaft talentierter»<sup>428</sup>, wurde diesem der Vorzug gegeben.

Ein Blick in die Sendestatistik des Jahres 1932 betont den bemerkenswerten Stellenwert der Radioorchester.

Sendestunden Beromünster	2810 h
Anteil Radioorchester	19,2%
	≈ 540 h

Sendestunden Sottens	2770 h
Anteil Radioorchester	19%
	≈ 526 h

(Quelle: Jahresbericht SRG 1932, S. 30)

Knapp ein Fünftel der Sendezeit wurde in diesem Jahr von den Radioorchestern mit Livemusik gefüllt.

Für das Zürcher Studio brachte das Jahr 1934 endlich den gewünschten personellen Ausbau auf 45 Musiker. Somit erhielt das Orchester die Besetzung, welche die notwendige Klangfülle garantierte, um Kompositionen der guten Unterhaltungsmusik und kleiner besetzte sinfonische Werke in Originalbesetzung spielen zu können. Das Orchester bestand zu dieser Zeit aus folgender Besetzung: 8 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 4 Bratschen, 3 Celli, 3 Kontrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen,

<sup>426</sup> JB SRG 1931, S. 19.

<sup>427</sup> Ebd., S. 33.

<sup>428</sup> JB SRG 1932, S. 26.

sowie 2 Schlagzeuger, ein Pianist (Klavier, Orgel, Cembalo) und eine Harfenistin. Diese Aufstockung brachte eine vielseitigere Verwendung des Orchesters, indem aus ihm Unterformationen wie Quartette, Quintette, eine Jazzkapelle, ja sogar eine kleine Ländlerkapelle gebildet werden konnten. Seit jeher eine Besonderheit war, dass von den Musikern neben dem Hauptinstrument die Beherrschung eines zweiten Instrumentes verlangt wurde. So konnten für bestimmte Stücke Register verstärkt werden, ohne dass man zusätzliche Musiker engagieren musste.

Am 2. Oktober 1934 wurde im Studio Lugano ein neues Radioorchester gegründet. Diese personelle Aufstockung wird im Jahresbericht der SRG begründet und gerechtfertigt.<sup>429</sup> Der Sender startete mit einem kleinen Ensemble von 16 Musikern, konnte diese Zahl aber dank der Solidarität der anderen Sendergruppen bis Ende des Jahres auf 25 erhöhen. Die Formation stand unter der Leitung von Leopoldo Casella<sup>430</sup> und spielte nicht nur Unterhaltungsmusik, sondern auch Kammermusik und kleiner besetzte sinfonische Werke.

Im selben Jahr hatten die Verantwortlichen für das Orchester der welschen Schweiz einen grundlegenden Entscheid zu fällen. Der Vorstand des Landessenders Sottens beriet sich über die Umsiedlung des Orchestre de la Suisse romande, das seit seiner Gründung 1918 von Ernest Ansermet geleitet wurde, von Genf nach Lausanne, da in der waadtländischen Stadt ein neues Radiostudio mit einem grossen Aufnahmestudio, «das mit den letzten Errungenschaften der Technik und einer grossen Orgel ausgestattet»<sup>431</sup> war, gebaut worden war. Dieses Vorhaben wurde von der Société des Emissions Radio-Genève heftig bekämpft und führte sogar zu einer medialen Kampagne, die auch von Ansermet geschürt wurde, denn sein Orchestre de la Suisse romande führte jeweils während des Winters in den Städten Genf, Lausanne und andern Zentren der welschen Schweiz eine Reihe von Sinfoniekonzerten durch und fürchtete um die Einnahmen aus diesen Konzerten, da diese infolge der politisch schwierigen Zeiten zurückgingen, und «seit 1932 konnte es sich nur noch dank der

---

<sup>429</sup> «Man ist heute durchaus davon überzeugt, dass in einem Lande mit so beschränkten Programmquellen wie dem unsrigen, zur Durchführung eines durchschnittlich achtstündigen täglichen Sendeprogramms die Anstellung eines ständigen Radio-Orchesters für jeden Landessender eine unumgängliche Notwendigkeit bedeutet. Wir müssen also 3 Radio-Orchester unterhalten, die den Studios von Zürich, Genf (ab 1. April 1935 Lausanne) und Lugano zugeteilt sind. [...] Mit einem Orchester von 40 Musikern kann man im Studio die meisten symphonischen Werke aufführen, allerdings in der Voraussetzung, dass die Künstler ihre Instrumente virtuos beherrschen.» JB SRG 1934, S. 6.

<sup>430</sup> Leopold Casella (?): Schweizer Dirigent.

<sup>431</sup> JB SRG 1934, S. 7.

Unterstützung des Radios halten, sei es, indem Konzerte übertragen wurden, sei es, dass die Musiker eigens für das Radio spielten». <sup>432</sup> Die Übersiedlung des Orchesters nach Lausanne würde den Verlust dieser Zuschüsse bedeuten. Der Zentralvorstand der SRG kam nach der Diskussion dieser wirtschaftlichen, aber auch emotionalen Frage zum Schluss, dass «die augenfälligen Interessen des Rundspruchs nicht denjenigen des Orchestre romand und seiner Anhänger geopfert werden dürfen». <sup>433</sup> Dies bedeutete, dass der Klangkörper seinen Standort beibehielt und dass zudem Mittel gesprochen wurden, um das Orchester zu unterstützen.

Da das neue Radiostudio in Lausanne vom Orchestre de la Suisse romande nicht benutzt wurde, wurde für den Landessender Sottens ein neues Radioorchester gegründet. Die erste Probe dieser Formation, die unter der Leitung von Hans Haug <sup>434</sup> stand, fand am 18. April 1935 statt. In diesem und auch in den darauffolgenden Jahren traten die drei Radioorchester ab und zu auch vor Publikum auf und boten so die Möglichkeit, diese live kennenzulernen. <sup>435</sup> Die Diskussionen um die Radioorchester waren aber auch in diesem Jahr von zentraler Bedeutung für die SRG, sodass diverse Reformpläne diskutiert wurden. Die Neugründung des Lausanner Radioorchesters brachte einen personellen Mehraufwand mit sich, der sich auch augenblicklich in der Buchhaltung der SRG niederschlug, sodass im Jahresbericht die Kosten, welche durch die drei Orchester verursacht wurden, Thema waren. Im Kapitel 3 «Unsere Radio-Orchester» steht im Jahresbericht von 1935 dann auch Folgendes:

«Ein grosser Teil unserer musikalischen Programme wird von unseren ständigen Radio-Orchestern bestritten. Diese bedeuten für unsere Finanzen eine schwere Belastung, denn sie alleine verschlingen 20% unserer Gesamteinnahmen. Dieser Ausgabeposten fällt für uns so sehr ins Gewicht, dass wir uns jedes Jahr fragen müssen, ob sich die Kosten auch lohnen. Andererseits muss man wiederum zugeben, dass es sehr schwierig, wenn nicht direkt unmöglich wäre, auf unseren 3 Landessendern täglich während 7 bis 8 Stunden Programme durchzuführen, wenn wir keine Orchester besässen. Welchen Bestand sollten diese Orchester haben? Ein grosses, modernes Symphonie-Orchester braucht mindestens 60 bis 70 Musiker; es gibt ausländische Radio-Orchester, die bis zu 120 Köpfe zählen. Natürlich kämen solche Ensembles bei unseren geringen Mitteln nicht in Frage. Wir müssen unsere Ansprüche auf solche Orchester beschränken, die gute Unterhaltungsmusik zu bieten vermögen und uns mit 35 bis 45 Musikern begnügen, indem wir auf deren Qualität wie auf diejenige der Dirigenten grösstes Gewicht legen. In dieser Beziehung wurden im vergangenen Jahr wesentliche Fortschritte erzielt. Für die Uebertragung symphonischer Musik können wir uns auf die Mitwirkung der Musik-Gesellschaften beschränken, die in den verschiedenen Schweizer Städten die grossen symphonischen Konzerte durchführen.» <sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> JB SRG 1934, S. 7.

<sup>433</sup> Ebd., S. 8.

<sup>434</sup> Hans Haug (1900–1967): Schweizer Dirigent und Komponist.

<sup>435</sup> «In kleinem Rahmen bot sich wiederholt Gelegenheit, unsere drei Orchester jedes einzeln öffentlich auftreten zu lassen, was sehr erwünscht ist, da es sich als notwendig erweist, unseren Musikern und Kapellmeistern den direkten Kontakt zum Publikum immer wieder zu ermöglichen.» JB SRG 1937/38, S. 31.

<sup>436</sup> JB SRG 1935, S. 18–19.

Die Diskussionen um die hohen Kosten begleiteten die Geschichte der Radioorchester in der Folge weiter. Einerseits war sich die Leitung der SRG bewusst, welches Renommee ein gutes Orchester mit sich brachte und welche Sendemöglichkeiten damit geschaffen wurden, andererseits spielten natürlich die damit verbundenen Ausgaben von bis zu einem Fünftel des Budgets eine grosse Rolle. Bemerkenswert in dieser Textpassage ist die erstmalige Verwendung des Begriffes «Unterhaltungsmusik». Das Bedürfnis der Hörerschaft nach guter Unterhaltungsmusik scheint bereits zu dieser Zeit bestanden zu haben. Was genau mit dieser Vokabel gemeint war, lässt sich jedoch aufgrund dieses Ausschnittes nicht sagen.

Das Jahr 1936 brachte beim Orchester des Studios Zürich eine personelle Veränderung. Da der Orchesterbetrieb zeitlich immer intensiver wurde, war es an der Zeit, einen hauptamtlichen Dirigenten zu verpflichten:

«Als solche [Persönlichkeit] kam von den drei amtierenden Kapellmeistern nur Constantin Bernhard<sup>437</sup> in Frage. Er wurde daher ab 1. Mai 1936 provisorisch für ein Jahr mit der Oberleitung des Orchesters betraut, während Kapellmeister Hermann Hofmann, der einen grossen Teil seiner Tätigkeit ausserhalb des Studios hat, als nebenamtlich beschäftigter Kapellmeister erklärt wurde.»<sup>438</sup>

In den Sommermonaten des Jahres 1937 gaben die drei Radioorchester eine Reihe von Konzerten. Da es von den Hörerinnen und Hörern «sehr erwünscht»<sup>439</sup> war, die Musiker und Kapellmeister in direktem Kontakt zu erleben, wurden diese Konzerte zu einem grossen Publikumserfolg. Innerhalb der SRG blieben die Orchester weiterhin bedeutende Verhandlungsgegenstände. Diskutiert wurde die Zusammenlegung der «drei Orchester von Zürich, Lausanne und Lugano zu einem einzigen Musikkörper, der von zentraler Stelle aus alle drei Landessender bedienen würde».<sup>440</sup> Eine gründliche Prüfung hatte jedoch die Ablehnung der Gründung eines Einheitsorchesters aus organisatorischen wie aus künstlerischen Rücksichten ergeben:

«Nicht zuletzt war auch die Einsicht in die verschiedenartige Gestaltung des öffentlichen Musiklebens in den einzelnen Sprachgebieten, das der Rundspruch nicht ignorieren kann, ausschlaggebend. So wurde grundsätzlich beschlossen, die Orchesterfrage nach wie vor nicht zentral, sondern regional zu lösen.»<sup>441</sup>

Die Dichte an Orchestern in der Westschweiz führte schon seit einigen Jahren zur Diskussion um die Zusammenlegung des Orchesters vom Radiostudio in Lausanne und des von

---

<sup>437</sup> Constantin Bernhard (?): Schweizer Dirigent.

<sup>438</sup> JB SRG 1936, S. 90.

<sup>439</sup> JB SRG 1937/38, S. 31.

<sup>440</sup> JB SRG 1934, S. 31.

<sup>441</sup> Ebd.



Ansermet geleiteten Orchestre romand in Genf. Ansermet selbst war die treibende Kraft hinter diesem nach ihm benannten Fusionierungsvorhaben, dem ‹Plan Ansermet›. Dieser Plan brachte vor allem eine Senkung des Budgets. Das neue Ensemble sollte dann sowohl die Dienste am Radio als auch die öffentlichen Konzerte übernehmen. Der ‹Plan Ansermet› wurde am 28. April 1938 vom Zentralvorstand der SRG angenommen und das neu gegründete Orchestre de la Suisse romande mit Sitz in Genf nahm am 1. Oktober seinen Dienst auf. Der Zentralvorstand begründete die Zustimmung zur Zusammenlegung mit politischen Argumenten. So diente die Zusammenlegung auch dazu, den Hörerinnen und Hörern zu jeder Zeit sowohl ein vielfältiges Programm anbieten zu können als auch damit zu verhindern, «dass diese auf ausländische Sender wechselten, wenn sie das Gewünschte auf dem einheimischen Sender nicht fanden».<sup>442</sup> Im Jahresbericht findet sich dann diese Passage:

«Die Neuregelung bot dem Orchestre romande, dessen Verdienste um das Musikleben der welschen Schweiz unbestreitbar sind und das in härtesten Zeiten immer wieder durchgehalten hatte, die endliche Sicherstellung seines Weiterbestehens, wenn auch in veränderter Form.»<sup>443</sup>

Chefdirigent des Orchestre de la Suisse romande wurde Ansermet. Zum zweiten, und damit hauptsächlich für die Unterhaltungsmusik zuständig, wurde der früher im Studio Lausanne wirkende Edmond Appia<sup>444</sup> ernannt.

Während in der Westschweiz gespart und fusioniert wurde, wurde im Radiostudio in Zürich die Orchesterbesetzung auf 48 Mann erweitert. Hans Haug, der durch die Fusion der welschen Orchester frei wurde, übernahm die Leitung des Zürcher Orchesters. Unter seiner Direktion fanden nun regelmässig Sonntagmittagskonzerte und unter der Woche Abendkonzerte mit klassischer Musik statt. Haug bot aber auch zeitgenössischer Schweizer Orchester-musik Raum.

Im Tessin kam es ebenfalls zu einer Neubesetzung der Stellen:

«Im Zuge der Reorganisation des tessinischen Rundspruchs wurde vom 2.-4. Mai 1938 für sämtliche Musiker, wie auch für die Kapellmeister ein Examen durchgeführt, für das eine eigene Jury bestellt worden war (die HH. Ansermet, Isler, Favini, Luc Balmer und Franco Ghione). [...] Aus dem Kreise der zehn Dirigenten, die von der Jury [...] geladen waren, wurde Otmar Nussio<sup>445</sup> zum I. Kapellmeister des Orchesters der Radio Svizzera Italiana bezeichnet, ein Graubündner, der auf langjährige musikalische Erfahrung zurückblicken kann und als Flötist bestbekannt ist.»<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> Reymond, Marc: *Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 1937–1942*. In: Drack, Markus T. und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundpruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 93–114, S. 93–94.

<sup>443</sup> JB SRG 1938/39, S. 38.

<sup>444</sup> Edmond Appia (1884–1961): Italienischer Dirigent und Geiger.

<sup>445</sup> Otmar Nussio (1902–1990): Schweizerischer Dirigent und Komponist.

<sup>446</sup> JB SRG 1938/39, S. 38–41.

Während der Kriegsjahre hatten die Orchester mit personellen Problemen zu kämpfen, da die Musiker zu Militärdiensten einberufen wurden. Bezüglich des Orchesters in Zürich findet sich dann auch im Jahresbericht 1939/40 eine entsprechende Stelle:

«Freilich ist viel Erreichtes [auf künstlerischem Gebiet] durch die Mobilisation der schweizerischen Armee, die auch eine Reihe unserer Orchester-Musiker ergriff, wieder zerstört worden. Monatelang musste mit unzureichenden Aushilfskräften gearbeitet werden. Von dieser Mobilisation wurde auch Kapellmeister Hermann Hofmann betroffen, der bis Mitte Dezember als Orchesterleiter nicht zur Verfügung stand. Kapellmeister Constantin Bernhard ist auf 1. Oktober 1939 aus dem Dienste des Schweizerischen Rundspruches ausgeschieden. Zahlreich waren die Aufgaben, die das Orchester zu bewältigen hatte, besonders zahlreich auch im Hinblick auf die Landesausstellung und ihre vielen künstlerischen Darbietungen, für die sie sehr oft auf unser Radioorchester angewiesen war.»<sup>447</sup>

In diesen Jahren sendete das Schweizer Radio vor allem «Leichtes»; Populär waren Volksmusik, leichte Klassik und Hörspiele. Daneben erhielt aber die Übertragung von Sinfoniekonzerten beispielsweise beim Radiostudio Zürich am Dienstagabend einen Fixplatz. Die Radioorchester wurden in den folgenden Jahren auch für die Geistige Landesverteidigung eingesetzt. Dies bedeutete vermehrte Aufträge für Schweizer Komponisten und Schweizer Solisten. Im folgenden Jahr wurde in Basel auf dem Bruderholz das neue Radiostudio eröffnet, welches auch Räumlichkeiten für das Radioorchester bot, und in Lugano wurde das Unterhaltungsorchester Radiorosa neu gegründet. Trotz der ungünstigen Zeiten hielt sich das musikalische Programm des Landessenders Beromünster aufs Bemerkenswerteste. So konnten auch immer wieder bekannte Namen ans Dirigentenpult geholt werden. Im Jahr 1941 waren dies Felix Weingartner<sup>448</sup> und Volkmar Andreae<sup>449</sup>.

Ab Oktober 1942 wurde das Orchester des Studios Zürich, das neu den Namen Radio-Orchester Beromünster bekam, benannt nach der Sendeanlage im Kanton Luzern, wöchentlich für neun Stunden Livemusik eingesetzt. In dieser Zeit, bedingt durch die finanziellen Probleme, welche durch die Kriegswirren verstärkt wurden, wurde in der breiten Öffentlichkeit und bis auf höchste politische Ebene eine intensive Debatte über die Zukunft der verschiedenen Radioorchester ausgetragen. Der hauptsächliche Streitaufhänger war, dass «die Radioorchester 40 Prozent der Programmausgaben [verschlängen], – rein zeitlich betrachtet – aber nur 10 Prozent der Programme [bestritten]».<sup>450</sup> Diese Auseinandersetzung

---

<sup>447</sup> JB SRG 1939/40, S. 33.

<sup>448</sup> Felix Weingartner (1863–1942): Österreichischer Dirigent, Komponist und Pianist.

<sup>449</sup> Volkmar Andreae (1879–1962): Schweizer Dirigent und Komponist.

<sup>450</sup> Schweiss, Christoph A. et al (Hg.): *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008*. Schweizer Radio DRS. <http://www.srf.ch/unternehmen/content/download/3456150/53087110/version/1/file/Geschichte+des+Radios+1911-2008.pdf> (aufgerufen am 7.5.2014), S. 21.

wurde zum Teil so heftig geführt, dass diese als ‹Orchesterkrieg› in die Radiogeschichte eingingen. Bemängelt wurde auch die Regelung, dass der gegenwärtige Status der Orchesterfrage auf einem Beschluss des Zentralvorstandes aus dem Jahre 1931 beruhte, demzufolge jeder Landessender ein eigenes Orchester haben sollte. Dies war aber bedingt durch die politischen Umstände nicht mehr tragbar. Der Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1942/43 gibt ausführlich Auskunft bezüglich der Gedanken, die zur Lösung der Situation beitragen sollten. Mehrere für die Zukunft der Radioorchester und vor allem wegweisende Ideen für die spätere Gründung des Unterhaltungsorchesters unter Cédric Dumont werden in diesem Jahresbericht angesprochen. Ein substanzielles Thema war die Qualität der Musik. Verschiedentlich wurde auf die Bedeutung der vorzüglichen Ausführung hingewiesen. Die Radioleitung war bemüht, der Hörerschaft nur gut interpretierte Musik darzubieten. Durch die verschiedenen Orchester gerade in den Deutschschweizer Städten war das Bedürfnis nach Ernster Musik gut abgedeckt. Festgestellt wurde ebenfalls bereits in dieser Zeit das Fehlen eines Orchesters, das Unterhaltungsmusik auf dem gleichen künstlerischen Niveau spielen konnte. In diesem Zusammenhang fiel auch ein erstes Mal die nun schon detaillierte Vokabel ‹gehobenen Unterhaltungsmusik›<sup>451</sup>.

Im darauffolgenden Jahr ging der Orchesterstreit in eine weitere Runde. Hinter der hauptsächlichen Frage nach der personellen Grösse der verschiedenen Orchester versteckte sich, und das ziemlich offensichtlich, die Diskussion um die Finanzierung. Der Streit griff weiter um sich und wurde bis auf höchster Bundesebene geführt. Vonseite der Musikverantwortlichen beim Radio wurde argumentiert, dass «für die geforderte Leistung die damals erreichte Grösse von 48 Mann nötig und die Schaffung eines nur 38 Mann starken Ensembles künstlerisch nicht zu verantworten [sei]».<sup>452</sup> Der Plan, das Radioorchester in Zürcher von 48 auf 38 Musiker zu reduzieren und daneben ein kleines Unterhaltungsorchester mit zwölf Musikern zu schaffen, scheiterte zu diesem Zeitpunkt noch an der Solidarität der Musiker.

«In seiner Sitzung vom 5. Juli 1944 fasste der Zentralvorstand den Beschluss, das Radioorchester Beromünster auf 38 Mann zu reduzieren.»<sup>453</sup> Das neue Orchester sollte sich auch aus dem öffentlichen Konzertleben zurückziehen und sich nur noch den rundspruch-eigenen Aufgaben widmen. Dabei sollten zwei verschiedene Repertoires gepflegt werden, die

---

<sup>451</sup> JB SRG 1942/43, S. 14.

<sup>452</sup> Engeler 1993, S. 75.

<sup>453</sup> JB SRG 1943/44, S. 12.

sinfonische Musik und die gehobene Unterhaltungsmusik. Zusätzlich wurde die Schaffung einer Spezialkapelle für die Pflege der modernen Unterhaltungsmusik geplant.

Am 1. Oktober 1944 erfolgt aus finanzstrategischen Gründen die Kündigung für alle Musiker im Radiostudio Zürich und das Tonhalle-Orchester übernahm interimistisch die Dienste für das Radio. Der Radioorchester-Konflikt wurde am 12. Dezember 1944 beigelegt, wobei das faktisch nicht mehr vorhandene Radioorchester mit dem Züricher Tonhalle-Orchester fusioniert wurde und diese Grossformation seine Arbeit als Radioorchester der Tonhalle aufnahm:

«Das ehemalige Radioorchester wurde der Zürcher Tonhalle eingegliedert und davon eine spezielle Radioformation bis zum folgenden Sommer für 12 Wochenstunden für Konzerte im Studio Zürich verpflichtet.»<sup>454</sup>

Die entstandene Lücke im Bereich der Unterhaltungsmusik wurde vom Orchester Bob Huber<sup>455</sup> gefüllt, welches für den Zeitraum von Oktober 1944 bis Ende Februar 1945 vom Radiostudio Basel aus für das Radio Beromünster tätig war.

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs beschloss die SRG, «wieder ein eigenes Radioorchester aufzubauen».<sup>456</sup> Das neu formierte Studio-Orchester Beromünster nahm am 15. August seine Arbeit unter der Hauptleitung von Dr. Hermann Scherchen<sup>457</sup> im Studio Zürich auf. Dieser neue Klangkörper, mit Sitz im Studio Zürich, war hauptsächlich für die Musik der Studios von Bern, Basel und Zürich zuständig, wurde aber auch für die Sender Sottens und Monte Ceneri eingesetzt. Das Orchester bestand aus zwei Formationen: Dabei war die Formation A für die Sparte «Sinfonische Konzerte» zuständig und stand unter der Leitung von Scherchen; Dirigent der Formation B war Paul Burkhard<sup>458</sup> und zeichnete verantwortlich für die Sparte «Gehobene Unterhaltungskonzerte». Am 18. September fand das Eröffnungskonzert des «Studioorchesters Beromünster» statt. Unter der Leitung von Scherchen wurden

---

<sup>454</sup> Giegling, Franz: *Vom Studioorchester Beromünster zum Radio-Sinfonieorchester Basel*. <http://www.riehener-jahrbuch.ch/de/archiv/1970er/1972/zrieche/vom-studioorchester-beromuenster-zum-radio-sinfonieorchester-basel.html> (aufgerufen am 28.5.2014).

<sup>455</sup> Bob Huber (eigentl. Emil Oskar Robert Huber) (1911–1992): Schweizer Bandleader und Arrangeur.

<sup>456</sup> Schweiss, Christoph A. et al (Hg.): *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008*. Schweizer Radio DRS. <http://www.srf.ch/unternehmen/content/download/3456150/53087110/version/1/file/Geschichte+des+Radios+1911-2008.pdf> (aufgerufen am 7.5.2014), S. 22.

<sup>457</sup> Hermann Scherchen (1891–1966): Deutscher Dirigent und Komponist.

<sup>458</sup> Paul Burkhard (1911–1977): Schweizer Komponist und Dirigent.

Werke von Joseph Haydn<sup>459</sup>, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Gustav Mahler<sup>460</sup> gespielt.<sup>461</sup>

Die Frage nach einer Formation, die speziell für Unterhaltungsmusik zuständig sein würde, beschäftigte weiterhin. So heisst es im Jahresbericht:

«Die Lösung der *Radiofrage von Beromünster*, über die im Kapitel V unter «Beromünster» berichtet wird, hat auch den Weg geöffnet für die Gründung eines kleinen Ensembles für leichte Unterhaltungsmusik, das im Studio Basel seinen Sitz nehmen soll. Leider haben auch hier finanzielle Schwierigkeiten die Aufstellung dieser Formation verzögert, doch ist zu hoffen, dass sie in der zweiten Hälfte des Jahres 1946 ihren Dienst wird aufnehmen können.»<sup>462</sup>

Mit der Nennung des Standortes war die Idee nun bereits schon weiter ausgereift, als sie es vor Jahresfrist noch gewesen war.

Am 4. Oktober 1946 wurde in Basel das Orchester Cédric Dumont offiziell gegründet. Diese Gründung des mit zwölf Mann besetzten Unterhaltungsorchesters «erfolgte auf Initiative der Radio-Gesellschaft Basel und zwar gegen den Widerstand der Studios in Zürich und Bern».<sup>463</sup>

Das Bedürfnis für diese Formation entstand aus den Musikvorlieben des Publikums der Zeit:

«In den vierziger Jahren waren zwei Formen der Unterhaltungsmusik besonders aktuell und erfolgreich, und beide durften auf eine lange und reiche Tradition zurückblicken. Einerseits war es die Tradition der grossen Orchester – von den Sinfonieorchestern bis zu den Big Bands der amerikanischen Szene –, andererseits war es die Musik der Caféhäuser, Variétés und der Tanzetablissemments, auch sie mit einer vielfältigen und publikumsnahen Tradition. Beide Traditionen aufzunehmen und für die besonderen Bedürfnisse des Mediums Radio in ein neues Konzept zu giessen war das Vorhaben von Cedric [sic.] Dumont bei der Gründung des Unterhaltungsorchesters Beromünster. Die musikalische Substanz des 1946 neugeschaffenen Unterhaltungsorchesters Beromünster basierte folglich auf traditionellem Gehalt und vermischte sich mit dem Ideengut der Moderne.»<sup>464</sup>

Den ersten Auftritt hatte das Orchester Cédric Dumont schon zwei Tage später in der Radiosendung «Sonntags-Divertissement». Das Orchester bestand aus zwölf Musikern, die alle mehrere Instrumente spielten, und es produzierte Unterhaltungsmusik in allen Variationen: von leichter Klassik über Jazz bis zu Ländler. Diese umtriebige Tätigkeit bescherte ihm aber auch Kritik. So schrieb ein Journalist in der «Wochen-Zeitung»:

---

<sup>459</sup> Joseph Haydn (1732–1809): Österreichischer Komponist.

<sup>460</sup> Gustav Mahler (1860–1911): Österreichischer Komponist

<sup>461</sup> Giegling, Franz: *Vom Studioorchester Beromünster zum Radio-Sinfonieorchester Basel*. <http://www.riehener-jahrbuch.ch/de/archiv/1970er/1972/zrieche/vom-studioorchester-beromuenster-zum-radio-sinfonieorchester-basel.html> (aufgerufen am 28.5.2014).

<sup>462</sup> JB SRG 1945, S. 13–14.

<sup>463</sup> Engeler 1993, S. 84.

<sup>464</sup> Ebd., S. 81.

«Ist er wohl tatsächlich davon überzeugt, dass – wenn er seinen zwölf Männlein in immer neuer Beleuchtung herausstellt und ihnen je nachdem eine neue Firmentafel um den Hals hängt –, er damit vier vollwertige Orchester kommandiert?»<sup>465</sup>

An einer Pressekonferenz Ende des Jahres 1946 wurde Emil Notz, damaliger Direktor des Radiostudios Basel, gefragt, weshalb das Orchester nie zwischen 20 und 22 Uhr zu hören sei. Der Direktor begründete dies mit dem noch zu kleinen Repertoire des Orchesters, welches nur für 45 Minuten wöchentlich reichen würde. Das würde sich jedoch bald ändern, «denn Dumont und seine Helfer seien intensiv an der Arbeit».<sup>466</sup>

Am 15. Juni 1947 wurde Hans Moeckel als zweiter Kapellmeister und Arrangeur nach Basel berufen. Die ausserordentliche Vielseitigkeit der Musik wurde auch im Jahresbericht erwähnt:

«Um das weite Gebiet der Unterhaltungsmusik möglichst umfassend pflegen zu können, wurde dieses Orchester, das aus dem Leiter Cedric Dumont, einem Tonmeister, zwei Arrangeuren, die gleichzeitig Pianisten sind, und 11 Musikern besteht, die alle ausgezeichnete Spezialisten sind, in verschiedene Formationen eingeteilt: das volle Orchester Cedric Dumont, das sich der älteren und modernen Unterhaltungsmusik im eigentlichen Sinne des Wortes sowie der Begleitung von Solisten annimmt; das Streichensemble; das Orchester Tsigane Jenö und die Ceddies für gemässigte Tanzmusik. Dazu kommen noch verschiedene weitere kleine Formationen, die nach Bedarf aus einzelnen Musikern des Orchesters zusammengestellt werden: Klavierduo, Salontrio, Cowboy-Ensemble, Kleine Jazzformation [sic.], volkstümliche Kapelle etc.»<sup>467</sup>

Diese verschiedenen Formationen, die alle unter dem Gesamtbegriff «Unterhaltungsortchester Cédric Dumont» vereinigt wurden, wurden von den Beromünster-Studios übers Jahr gesehen für etwa 160 Minuten wöchentlich eingesetzt. Um diese Programme bestreiten zu können, war das Repertoire der Eigenaufnahmen in diesem Jahr um rund 600 Musikstücke erweitert worden. Dies war möglich, weil Dumont eine Reihe von Musikern um sich geschart hatte, die mehrere Instrumente spielen konnten und mit denen es ihm gelang, je nach Musikstil in einer anderen Formation aufzutreten, und die auch als Arrangeure tätig waren und halfen, das enorme Notenmaterial zu schreiben und zu kopieren. Dazu Dumont selbst:

«Zudem waren wir ja nur ein ganz kleines Ensemble, elf Mann [Dumont spricht von elf, andere Quellen nennen zwölf Musiker], und um das weitgefächerte Repertoire zu beherrschen, mussten wir viele Aufnahmen ein zweites Mal mit anderen Instrumenten überspielen. So wurden wir aus der Not Erfinder des Playbacks: Jeder Musiker musste mehrere Instrumente spielen können. Es entstanden

---

<sup>465</sup> Die Wochen-Zeitung. Zürich, 12.10.1946. Zit. nach: Engeler 1993, S. 85.

<sup>466</sup> Basler Zeitung vom 12. Dezember 1946. Zit. nach: Schweizer Radio DRS (Hg.): *Nostalgie nach Noten. Die Geschichte der Schweizer Radio-Unterhaltungsortchester von Bob Huber bis zur DRS-Band*, 4 LPs. Polygram 1998. LP POLYGRAM 538 665-2, S. 20.

<sup>467</sup> JB SRG 1947, S. 20.

durch Überspielen erstaunlich voll tönende Interpretationen. [...] Ausser einer Violine, Trompete, Posaune, Saxophonen oder Klarinetten, Schlagzeug und Klavier spielte jeder zusätzlich ein Streichinstrument oder auch Flöte, Akkordeon, Alphorn usw., so ergab sich aus dem Unterhaltungsorchester ein Tanzorchester, eine Ländlerkapelle und viele andere Spezialformationen.»<sup>468</sup>

Für die Mehrzahl der Hörer war die Pflege der leichten Unterhaltungsmusik von grosser Bedeutung. Diesem Bedürfnis kam das Unterhaltungsorchester Cédric Dumont nach. Dieses hatte nicht nur in der Schweiz, sondern auch international rasch eine grosse Fangemeinde gewonnen. Neben dieser Formation waren am Radio aber auch andere, aussenstehende Ensembles der «Leichten Musik» zu hören; darunter etwa die Formation von Toni Leutwyler<sup>469</sup> (eine Unterabteilung des Berner Stadtorchesters) oder Radiosa. Der Jahresbericht von 1948 nennt die beim Schweizerischen Rundspruch beschäftigten Orchester:

- Studioorchester Beromünster in Zürich
- Orchestre de la Suisse romande in Genf
- Radioorchestra della RSI in Lugano
- Orchester Cédric Dumont in Basel

Auch in diesem Jahr waren die hohen Kosten für die Orchester ein Thema. So wird ausgeführt:

«Die Gesamtkosten für diese Orchester betrugen im Berichtsjahr Fr. 1 581 470.–. Dazu kommt noch ein Betrag von rund Fr. 350 000.– für die gelegentlich engagierten Orchester. Dies bedeutet, dass die Orchestermusik rund ein Fünftel des Gesamtbetrages beansprucht, über den sämtliche Studios verfügen.»<sup>470</sup>

Zwar wurde die Wichtigkeit der Pflege der Orchestermusik betont, doch seien diese Zahlen eine schwere Belastung für das übrige Programm, dem verhältnismässig geringe Mittel zur Verfügung stehen würden. Es wurde deshalb angeraten, Bestrebungen aufzunehmen, die den Orchesterbetrieb weiterhin rationalisieren sollten.

Am 19. März 1949 begab sich das Unterhaltungsorchester Cédric Dumont aus Basel auf eine Tournee unter dem Titel «Cédric Dumonts Musik-Album 1949», die durch verschiedene Schweizer Städte führen sollte. Leider musste diese jedoch schon wenige Wochen später abgebrochen werden, denn trotz des grossen künstlerischen Erfolges blieb der finanzielle aus.

---

<sup>468</sup> Spohr, Mathias: *Cédric Dumont im Gespräch mit Mathias Spohr*. In: Mathias Spohr (Hg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. Zürich: Chronos 1999, S. 165–172, S. 167.

<sup>469</sup> Toni Leutwyler (1923–2009): Schweizer Musiker, Komponist, Arrangeur und Dirigent.

<sup>470</sup> JB SRG 1948, S. 29.

1950 trat Hermann Scherchen, nachdem sich um seine Person eine heftige Pressediskussion entwickelt hatte, als Leiter des Studioorchesters Beromünster zurück. Sein Quasi-Nachfolger wurde Rolf Liebermann<sup>471</sup>, der 1937 bereits als Scherchens Assistent beim Musica Viva-Orchester in Wien tätig und zu dieser Zeit Tonmeister bei Radio Zürich war. Liebermann übernahm die administrative Betreuung des Orchesters und für die Leitung der Konzerte wurden neben ihm und Paul Burkhard führende Dirigenten des In- und Auslands engagiert. Das Unterhaltungsorchester nahm in diesem Jahr 568 neue Titel in sein Repertoire auf und sendete für alle drei Sendestudios von Beromünster rund 153 Stunden Livemusik (für Sottens zusätzlich zwölf Stunden und für Monte Ceneri sechs Stunden).<sup>472</sup> Die Beliebtheit des Unterhaltungsorchesters Cédric Dumont kam vor allem dadurch zustande, dass es Dumont verstand, auf den Wunsch der Hörerschaft «nach guter und melodischer Unterhaltungsmusik» sofort zu reagieren.<sup>473</sup> Dies bedeutete, dass in unermüdlichem Einsatz komponiert und arrangiert werden musste. Für die Verantwortlichen war die «moderne Unterhaltungsmusik» (gemeint ist jazzige und singende Tanzmusik) jedoch problematisch, da sie zwar «von der Jugend brennend gewünscht» wurde, von der älteren Hörerschaft jedoch abgelehnt wurde.<sup>474</sup> Um bei dieser geschmacklichen Gratwanderung keine der beiden Seiten zu enttäuschen, war es der Radioleitung wichtig, dass nur das ausgestrahlt wurde, «was qualitativ verantwortet werden» konnte.<sup>475</sup> Gerade im Bereich der «Leichten Musik» legte die Führung grösste Sorgfalt auf die musikalische und interpretatorische Qualität, dadurch konnte sich die Musik gegen den Vorwurf des Seichten wehren. Auf der Suche nach neuer Unterhaltungsmusik wurden an junge Schweizer Komponisten Aufträge erteilt, die zusammen mit Werken und Arrangements von ausländischen Komponisten von Unterhaltungsmusik das Programm bereichern sollten. Auch wurde versucht, «ernster Künstler für die leichte Musik zu gewinnen».<sup>476</sup> Diese reagierten aber häufig mit wenig Verständnis.

---

<sup>471</sup> Rolf Liebermann (1910–1999): Schweizer Komponist und Intendant.

<sup>472</sup> JB SRG 1950, S. 24.

<sup>473</sup> JB SRG 1951, S. 13.

<sup>474</sup> Ebd., S. 19.

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> JB SRG 1952, S. 23.



Auf Anfang 1952 erfolgte die Umbenennung des Unterhaltungs-Orchester Cédric Dumont in Basler Unterhaltungsorchester. Seine ungebrochene Beliebtheit belegt die Anzahl der neu eingespielten Titel:

«Von den insgesamt 387 neuen Titeln, die im vergangenen Jahr dem Repertoire einverleibt wurden, waren 260 reine Instrumentalmusik, während 127 Gesang aufwiesen. Nach Gebieten eingeteilt, gehörten 41 der gehobenen Unterhaltungsmusik, 121 der Salonmusik aller Genres an, 10 waren ausgesprochen moderne Versuche, 11 brachten Melodien aus Film und Operette, 56 Musik zum Tanz, 98 Tagesmelodien und schließlich 50 volkstümliche Ländlermusik und Folklore.»<sup>477</sup>

Aber auch das Studio-Orchester Beromünster genoss beim Publikum hohes Ansehen und spielte etwa im Jahr 1953 unter Paul Burkhard 150 Konzerte mit Musik der «Gehobenen Unterhaltungsmusik» am Radio. Die Qualität der Volksmusik und besonders der Unterhaltungsmusik war ein Dauerthema. Dabei wurde mehrfach darauf hingewiesen und bedauert, dass der finanzielle Erfolg nicht zwingend dem musikalischen Gehalt und Wert der Komposition entsprechen musste.

«[Der Musiker] hat sich damit abzufinden, daß seinem Fachurteil häufig der merkantile Erfolg von Werken, Werkgruppen und Ausführenden widerspricht. Er mag lange feststellen, daß dieses oder jenes Erfolgsstück nicht die geringsten Qualitäten besitzt. Eine gerissene Unterhaltungsindustrie, die sich selbst über die mangelnden Qualitäten im klaren [sic.] ist, wirft Dinge auf den Markt, die alles andere als Kunstwerke und alles andere als gut wiedergegeben sind, aber tüchtig auf Mangelerscheinungen und Wunscherfüllungen des modernen Menschen spekulieren.»<sup>478</sup>

Der Wunsch nach guter Unterhaltungsmusik am Radio stieg weiter an. Das Bedürfnis danach war so gross, dass die Produktionskosten oft ins kaum mehr Tragbare stiegen. Das Heranziehen ausländischer Formationen konnte zwar Lücken füllen, aber es war auch unbedingt nötig, die eigene Produktion zu fördern. Neben der Arbeit des Unterhaltungsorchesters von Dumont vergab jedes der drei Landessenderstudios daher auch Aufträge an ad hoc gebildete Ensembles.

Auf Ende des Jahres 1957 wurde das Orchester des Zürcher Radiostudios von 38 auf 59 Musiker vergrößert und erhielt mit Radioorchester Beromünster wieder einen neuen Namen.

Zeitgleich traten Paul Burkhard und Rolf Liebermann als Leiter ihrer jeweiligen Sparte zurück. Neuer Chefdirigent wurde Erich Schmid, der von 1949 bis 1957 Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters war. Das Radioorchester Beromünster war mittlerweile schweizweit zu einer anerkannten Grösse und zu einer kulturellen Institution geworden. Zu diesem Zeitpunkt

---

<sup>477</sup> JB SRG 1952, S. 23.

<sup>478</sup> JB SRG 1954, S. 18.

beschäftigte das Studio in Lugano ein Ensemble von 39 Musikern und das Orchester in Genf umfasste 95 Musiker. Wie jedes Jahr beschäftigten die hohen Ausgaben für Personalkosten die Leitung der SRG. Trotz der Umstände kamen die Verantwortlichen aber auch bei der erneuten Diskussion um die Existenz der verschiedenen Klangkörper zum Schluss, dass die Radioorchester erhalten bleiben müssen. 1961 bekam die für die Unterhaltungsmusik zuständige Orchesterbesetzung den neuen Namen Unterhaltungsorchester Beromünster, Cédric Dumont blieb deren Leiter.

Im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung von 1964 trat das Unterhaltungsorchester Beromünster im Zeitraum vom 16. bis zum 30. September in Lausanne auf. Am 12. September 1965 beging das Radioorchesters Beromünster sein 20-jähriges Jubiläum mit einem festlichen Konzert.

Im Sommer 1966 wurde Hans Moeckel Nachfolger von Cédric Dumont, der als Leiter der Abteilung «Unterhaltung» ins Studio Zürich wechselte. Gleichzeitig wurde das Unterhaltungsorchester Beromünster in Tanzorchester des Schweizer Radios umbenannt, mit den Unterformationen Big Band, Volksmusik und anderen kleinen Ensembles. Im Oktober beging das Orchester im Radiostudio Basel sein 20-Jahr-Jubiläum mit einem Galakonzert. Zwei Jahre später konnte das 1918 gegründete Orchestre de la Suisse Romande, das seit einem Jahr unter der Leitung von Paul Kletzki<sup>479</sup> stand, sein 50-jähriges Bestehen feiern.

Am 22. März 1970 fand das letzte Konzert des Radioorchesters Beromünster im Studio Zürich unter seinem Chefdirigenten Erich Schmid statt, der in Pension ging. Jean-Marie Auberson<sup>480</sup> wurde sein Nachfolger. Anfang April zog das Orchester nach Basel um und erhielt den neuen Namen Radio-Sinfonieorchester Basel. Gleichzeitig, quasi im Austausch, zog das Unterhaltungsorchester von Basel nach Zürich und wechselte ebenfalls seinen Namen: Aus dem Tanzorchester des Schweizer Radios wurde das Unterhaltungsorchester von Radio DRS. Die Neue Zürcher Zeitung erwähnte die Leistungen des Unterhaltungsorchesters unter anderem mit den Worten:

«In den 23 ½ Jahren, in denen es in Basel wirkte, hat es 12 300 Titel in 5774 Sendungen gespielt.»<sup>481</sup>

---

<sup>479</sup> Paul Kletzki (1900–1973): Schweizerisch-polnischer Dirigent und Komponist.

<sup>480</sup> Jean-Marie Auberson (1920–2004): Schweizer Dirigent und Geiger.

<sup>481</sup> Neue Zürcher Zeitung vom 29. März 1970. Zit. nach: Schweizer Radio DRS (Hg.): *Nostalgie nach Noten. Die Geschichte der Schweizer Radio-Unterhaltungsorchester von Bob Huber bis zur DRS-Band*, 4 LPs. Polygram 1998. LP POLYGRAM 538 665-2, S. 61.

Die Namens- und Standortwechsel brachten immer auch Identifikationsprobleme mit sich und dadurch einen nicht erheblichen Verlust an Bekanntheit.

Am 27. Oktober veranstaltete das Radio der italienischen Schweiz eine Gedenksendung zum 30-jährigen Bestehen des Unterhaltungsorchesters Radiosa, das 1940 unter der Leitung von Fernando Paggi<sup>482</sup> seine Tätigkeit begonnen hatte.

Bereits 1971 wurde das Unterhaltungsorchester von Radio DRS anlässlich seines 25-jährigen Bestehens wiederum umbenannt. Der neue Name lautete Schweizer Radio-Unterhaltungsorchester; seine untergeordnete Tanzformation erhielt die Bezeichnung Schweizer Radio-Tanzorchester.

1973 ging Hans Moeckel in Pension. Sein Nachfolger wurde der Pianist und Arrangeur Peter Jacques<sup>483</sup>. Bereits 1978 erfolgte eine weitere Umbenennung des Schweizer Unterhaltungsorchesters in Unterhaltungsorchester DRS.

Am 29. April 1979 erschien das Radio-Sinfonieorchester Basel zum ersten Mal am Bildschirm des Fernsehens DRS, dies im Rahmen einer Direktübertragung aus dem Stadt-Casino in Basel. Das Konzert wurde gleichzeitig auch in Stereo über Radio DRS ausgestrahlt.

Am 27. November 1986 bestritt die DRS-Big Band als letzte Formation des Unterhaltungsorchesters DRS ihren letzten Auftritt. Ende des Jahres wurden das in Zürich ansässige Unterhaltungsorchester DRS und seine Unterformationen aufgelöst, denn schon im Jahre 1983 hatte die Generaldirektion der SRG eine generelle Entlastung der SRG vom Unterhalten eigener Orchester beschlossen. 1985 wurden auch die Unterhaltungsorchester der beiden anderen Sprachregionen aufgelöst.

Der Niedergang des Unterhaltungsorchesters DRS ist nicht nur dem aufkommenden Medium Fernsehen geschuldet, wo es unter anderem als Big Band in der Sendung *Teleboy* noch eine grosse Rolle spielte, sondern zu einem entscheidenden Teil auch den Programmdirektoren der SRG, die es verpasst hatten, das Orchester in neue Programmstrukturen einzubauen. Und natürlich trugen auch finanzielle und wirtschaftliche Faktoren ihre Teile dazu bei, dass die Formationen in der Deutschschweiz schliesslich aufgelöst wurden. Daneben führten auch die stetigen Namensänderungen dazu, dass eine Identifikation mit dem Orchester, das vor

---

<sup>482</sup> Fernando Paggi (1914–1973): Schweizer Dirigent.

<sup>483</sup> Peter Jacques (\*1935): Schweizer Jazzmusiker, Bandleader und Musikredakteur.

allem in den 40er und 50er Jahren den Status einer radiofonen Ikone erreicht hatte, immer schwieriger wurde. – Auch wenn in der Geschichte die Orchester immer wieder ihre Namen änderten, ihr Auftrag war stets derselbe: gute unterhaltende Musik auf hohem künstlerischem Niveau.

#### **4.3.3 Die Bedeutung der Unterhaltungsmusik am Radio anhand ausgewählter Zahlen**

Die Jahresberichte der SRG über die einzelnen Geschäftsjahre – für diese Untersuchung waren die Jahre von 1933 bis 1967 relevant – befinden sich im Zentralarchiv der Generaldirektion der SRG in Bern. Bereits sind alle vorhandenen digitalisiert, jedoch sind nur einige davon inventarisiert. Im ausgewählten Zeitrahmen fehlen die Berichte der Jahre 1946 und 1960. In der Detailgenauigkeit unterscheiden sich die Berichte erheblich. So sind in den Jahren von 1933 bis 1940 sehr detaillierte Angaben zur Anzahl der Sendestunden (aufgeteilt nach Landessender, sowie innerhalb derer nach musikalischem Genre) gemacht worden und auch Angaben zum Budget. In den Kriegsjahren sind die Jahresberichte wesentlich einfacher gehalten und so gibt es nur noch grobe Ausführungen zu den Finanzen. Angaben über die Sendungen fehlen ganz. In den Nachkriegsjahren sind die Zahlen wieder detaillierter, wobei die Kategorien betreffend die musikalischen Genres zwar nicht mehr aufgefächert sind, dafür sind die Auskünfte über die finanziellen Aufwendungen differenzierter. Um auch einen zahlenmässigen Eindruck der Bedeutung vor allem der Unterhaltungsmusik zu erhalten, sollen an dieser Stelle einige Werte statistisch aufgezeigt und kommentiert werden. Die Dokumentation ist in drei zeitliche Epochen gegliedert, die sich aus der Datenkonsistenz ergibt, welche durch die politischen Zäsuren bedingt ist. So ergibt sich ein erster Zeitraum (A) von der Gründung der SRG 1931 (wobei für dieses Jahr noch keine Zahlen vorliegen) bis 1940, ein zweiter (B) von 1941 bis 1946 und schliesslich ein dritter (C) von 1947 bis 1967 (dem Quasi-Ende der Entstehung der «Sammlung Fritz Dür»).

##### A. Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg: 1931 bis 1940

Für das Jahr 1932, das zweite Sendejahr der SRG, wurden bereits CHF 1 500 000.– aus Einnahmen durch Konzessionen veranschlagt. Diese Einnahmen stiegen im untersuchten Zeitrahmen kontinuierlich an, da sich auch die konzessionierten Hörerzahlen entsprechend entwickelten.

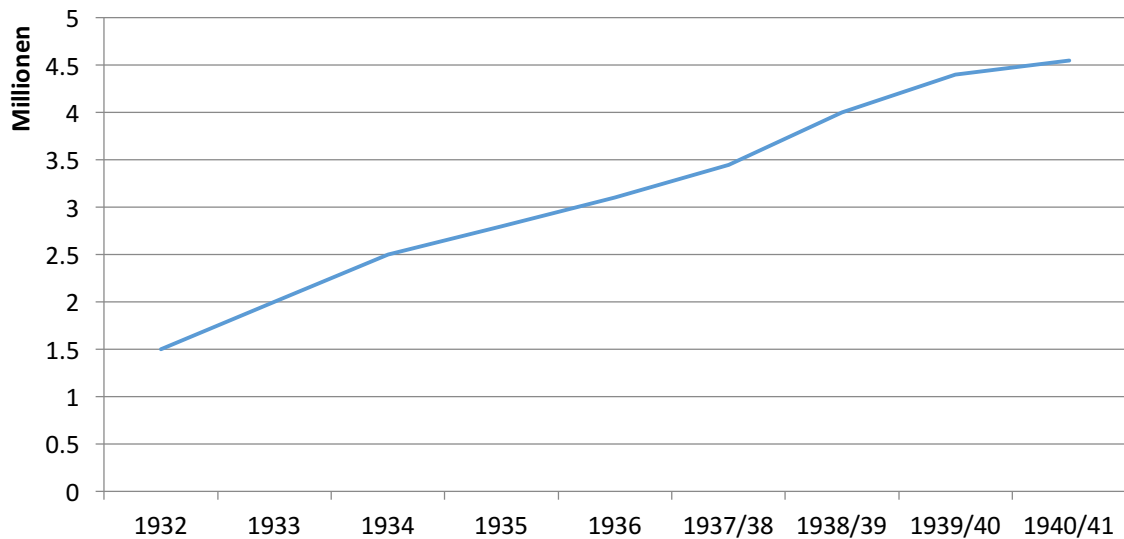


Abb. 23: Budgetierte Konzessionseinnahmen aller Sender (Angaben in CHF).

Für die Orchester (Beromünster, Sottens und ein Gelegenheitsorchester) wurden im Gründungsjahr CHF 305 000.– ausgegeben; im Folgejahr waren es bereits CHF 375 000.–. In dieser Zeitspanne liegen nicht für alle Berichtsjahre detaillierte Angaben vor. Aus den zur Verfügung stehenden Zahlen lässt sich jedoch schliessen, dass die Orchester jeweils rund einen Viertel der Einnahmen aus den Konzessionen verschlangen.

Betrachtet man die gesendete Musik in Bezug auf die verschiedenen Genres, so zeigt sich für alle drei Landessender ein signifikanter Anstieg an «leichter» und «ernster» Musik; beim Sender Monte Ceneri sogar eine Verfünffachung innerhalb eines Jahres. In der erdrückenden Zeit kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs scheint ein grosses Bedürfnis nach bekannter E-Musik und unterhaltender (=ablenkender) U-Musik entstanden zu sein.

#### B. Die Kriegsjahre: 1941 bis 1946

Wie bereits erwähnt, sind die Zahlen für die Kriegsjahre nur rudimentär dokumentiert. Sie zeigen einen weiteren kontinuierlichen Anstieg der Einnahmen der Radiosender durch Konzessionen. Auffällig ist jedoch, dass die Ausgaben für die Orchester auf etwa 16% zurückgingen. Dies hängt auch mit den verschiedenen Restrukturierungen und personellen Veränderungen innerhalb der Formationen in dieser Zeit zusammen. Aus den nun detaillierteren Zahlen geht neu die Verteilung der Konzessionsgelder an die drei Landessenderstudios hervor. Diese zeigt, dass auf Beromünster 31,15%, auf Sottens 26,62% und auf Monte Ceneri 15,1% entfielen.

### C. Die Nachkriegsjahre: 1947 bis 1967

Nach einem Einbruch der Konzessionseinnahmen bei der SRG im Jahr 1949 stiegen diese danach wieder kontinuierlich an. (Zur Erinnerung: Der Jahresbericht zu 1960 fehlt.)

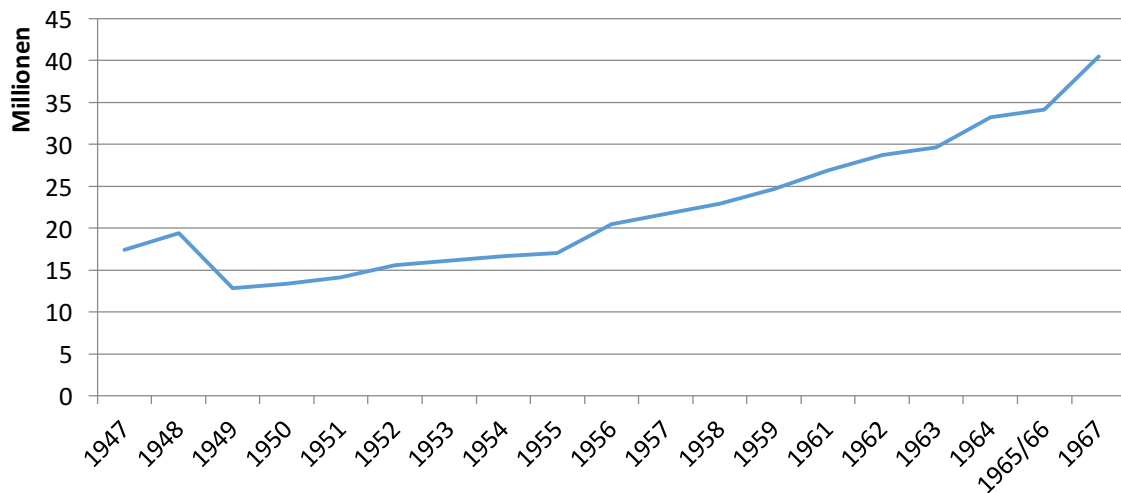


Abb. 24: Budgetierte Konzessionseinnahmen der SRG (Angaben in CHF).

Eine Zusammenstellung der Ausgaben für die Orchester der einzelnen Landessender zeigt einen beständigen Anstieg der Ausgaben für alle Formationen, so etwa vermehrten sich die Aufwendungen für die Orchester beim Landessender Beromünster in dieser Zeit um mehr als das Dreifache.

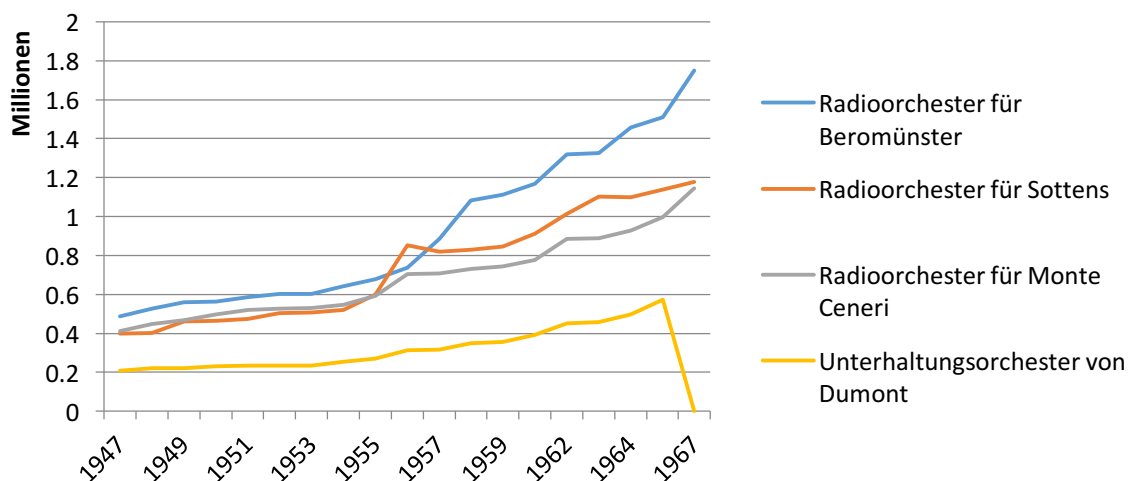


Abb. 25: Ausgaben für die verschiedenen Orchester in den Jahren 1947–1967.

Neu erscheint in den Büchern auch das Unterhaltungsorchester von Cédric Dumont.<sup>484</sup> Wie für alle Formationen stiegen auch hier die Ausgaben beständig an, was jedoch eher mit dem Arbeitspensum der Musiker und den Lohnanpassungen zusammengehangen haben dürfte als mit einem Anstieg der Personalkosten an sich, da das Orchester die Zeit über mit nur zwölf Musikern auskam. Im Vergleich mit den Einnahmen aus den Konzessionsgeldern des Radiostudios Basel fallen die Aufwendungen für das Unterhaltungsorchester Dumont mit einem Durchschnitt von rund 13,6% über diese Zeitspanne verhältnismässig hoch ins Gewicht.

Interessant ist ein Vergleich der Anteile der Unterhaltungsmusik an den gesendeten musikalischen Sendungen. Für den Zeitraum der Entstehung der «Sammlung Fritz Dür» ergibt sich folgendes Bild (Zur Erinnerung: Der Jahresbericht zu 1960 fehlt.):

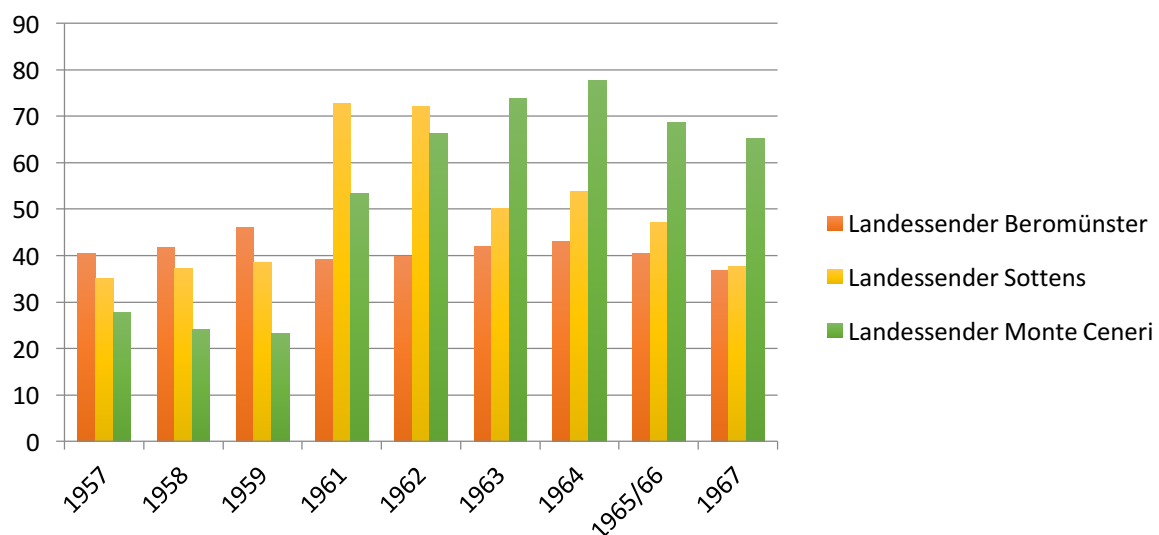


Abb. 26: Prozentualer Anteil der Unterhaltungsmusik (inkl. Jazz, Tanzmusik) an den musikalischen Sendungen.

Das Diagramm zeigt, dass der prozentuale Anteil der Unterhaltungsmusik beim Landessender Beromünster im Bereich von etwa 40% konstant bleibt. Für den Landessender Sottens ergibt sich ein markanter Anstieg im Jahr 1961. Da jedoch das Berichtsjahr 1960 nicht erhalten ist, ist eine Begründung für diesen Zuwachs nicht schlüssig zu liefern. Auch für Monte Ceneri ist ein erheblicher Anstieg in dieser Zeit an Unterhaltungsmusik zu verzeichnen, der

<sup>484</sup> Anmerkung: Der «Abfall» des Unterhaltungsorchesters Dumont im Jahre 1967 erklärt sich daraus, dass das Orchester ab diesem Jahr nicht mehr gesondert aufgeführt wurde, sondern mit anderen Formationen in die Kostenposition «Deutsche und rätoromanische Schweiz» integriert wurde.

jedoch weniger schnell wieder abflacht. Für den gesamten Zeitraum ergibt sich so für den Landessender Beromünster ein durchschnittlicher Anteil an Unterhaltungsmusik von 41,1%, für Sottens einen von 49,4% und für Monte Ceneri einen von 53,4%. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Unterhaltungsmusik bei den musikalischen Sendungen der drei Studios der Landessender während der Jahre von 1957 bis 1967 im Durchschnitt rund 48,0% (Jazz und Tanzmusik inklusive) ausmachte.

#### **4.3.4 Cédric Dumont und Hans Moeckel: Lichtgestalten der gehobenen Unterhaltungsmusik**

Mathias Spohr bezeichnete Cédric Dumont als eine «der prägenden Persönlichkeiten der Schweizer Mediengeschichte»<sup>485</sup>. Mit diesem Urteil liegt er sicherlich nicht falsch, denn er umfasst mit dem Begriff «Mediengeschichte» nicht nur Dumonts Wirken als Leiter des Unterhaltungsorchesters, sondern auch seine publizistische Tätigkeit, seinen Einsatz als Moderator eigener Musiksendungen und seine spätere Funktion als Leiter des Ressorts «Unterhaltung» oder als Direktor des Radiostudios Zürich. Bislang wurde nur wenig zu den beiden Dirigenten, Komponisten und Arrangeuren veröffentlicht. Biografische Daten entnimmt man deshalb am besten den diversen Online-Quellen<sup>486</sup> oder den tabellarischen Curricula Vitae, die den Nachlassverzeichnissen in der Zentralbank Zürich beigelegt sind. Da Cédric Dumont selbst publizistisch tätig war, finden sich von ihm auch einige Spuren mehr in den verschiedenen Bibliothekskatalogen als von Hans Moeckel, der eher unauffällig wirkte.

Sein musikalisches Talent offenbarte Cédric Dumont-dit-Voitel, der 1916 als Sohn von aus dem Kanton Bern stammenden Eltern<sup>487</sup> in Hamburg geboren wurde – der Vater kam als Chemieindustrieller in die norddeutsche Stadt und wurde später Schweizer Konsul –, schon früh. Als Gymnasiast schreibt er erste Arrangements für verschiedene Formationen, unter anderem für den «Swing»-König Teddy Stauffer<sup>488</sup> oder Jack Hylton<sup>489</sup>. Mit einem seiner Arrangements gewann er als erst 16-Jähriger einen Wettbewerb, der ihn in Kontakt mit wichtigen Persönlichkeiten der Swing-Szene brachte. Von 1936 bis 1940 studierte Dumont

---

<sup>485</sup> Spohr 1999, S. 165.

<sup>486</sup> Bspw. dem Historischen Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch>.

<sup>487</sup> Vater Henri Dumont-dit-Voitel; Mutter Marcelle Luisa Dumont (geb. Dür). Eine Verbindung zu Fritz Dür konnte nicht nachgewiesen werden.

<sup>488</sup> Teddy (Ernst Heinrich) Stauffer (1909–1991): Schweizer Bandleader.

<sup>489</sup> Jack Hylton (eigentl. John Greenhalgh Hilton) (1892–1965): Englischer Big-Band-Leader.



am Konservatorium in Zürich Dirigieren bei Volkmar Andreae, Komposition bei Paul Müller-Zürich<sup>490</sup> sowie Klavier und Cello und an der Universität Zürich Musikwissenschaft und Kunstgeschichte. Nach dem Studium folgten Praktika bei Bruno Walter<sup>491</sup> und Benny Goodman<sup>492</sup> (als Pianist in dessen Big Band) in New York und später Engagements als Arrangeur von Filmmusik in Los Angeles, wo er auch mit Erich Wolfgang Korngold<sup>493</sup> zusammengearbeitet hat. In den USA wurde ihm auch der Spitzname «Mister Musicman of Switzerland» verliehen. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz war Dumont von 1942 bis 1946 musikalischer Leiter und Pianist beim Cabaret Cornichon<sup>494</sup> und Aufnahmeleiter für die Columbia-Schallplatten-gesellschaft im Hause Jecklin in Zürich. Im August 1946 nahm das von ihm gegründete und zwölf Mann zählende Unterhaltungsorchester Cédric Dumont beim Radiostudio in Basel seine Arbeit auf. Das Orchester spielte anfänglich täglich etwa eine Stunde live am Radio, wofür gegen sechs Stunden geprobt wurde. Die mehrere Instrumente spielenden Musiker konnten in unterschiedlichen Formationen gruppiert werden: Als *Echo vom Bruderholz* spielten sie Ländler, als *Orchester Zygan Jenö* Zigeunermusik und als *Dixie-Kings* Jazz. Um sich nicht zu wiederholen, wurde viel Neues komponiert und vor allem viel arrangiert; nicht nur vom Leiter, sondern auch von den Musikern selbst, denn wöchentlich wurden bis zu 16 neue Stücke gebraucht.

Im Bewusstsein der Hörerschaft verankerte sich Dumont vor allem dadurch, dass er die Musik in den Livesendungen selbst ansagte und auf anschauliche Weise durch die Sendungen führte, wobei es ihm wichtig war, die Musik «leicht und transparent und dadurch verständlich» zu machen.<sup>495</sup> Die Existenz eines Unterhaltungsorchesters beim Radio stand für ihn nie in Zweifel, vor allem deshalb, da er es vermochte, die Vielfalt gewünschter Musik widerzuspiegeln. Mit seinen unterschiedlichen Formationen begleitete Cédric Dumont in dieser Zeit Grössen der Volksmusikszene wie Walter Wild<sup>496</sup> und Jost Ribary<sup>497</sup>, aber auch

---

<sup>490</sup> Paul Müller-Zürich (1898–1993): Schweizer Komponist.

<sup>491</sup> Bruno Walter (eigentl. Bruno Walter Schlesinger) (1876–1962): Deutsch-österreichischer Dirigent.

<sup>492</sup> Benny Goodman (eigentl. Benjamin David Goodman) (1909–1986): Amerikanischer Klarinettist und Bandleader.

<sup>493</sup> Erich Wolfgang Korngold (1897–1957): Österreichisch-amerikanischer Komponist.

<sup>494</sup> Das Cabaret Cornichon war ein Schweizer Kabarettensemble, das von 1934 bis 1951 bestand.

<sup>495</sup> Cédric Dumont zit. nach: Rothenhäusler, Paul: *Cédric Dumont, Mr. Music Man of Switzerland. Musiker, Medienmann, Gastronomade*. Stäfa: Rothenhäusler 1996, S. 21.

<sup>496</sup> Walter Wild (1908–1962): Schweizer Akkordeonist, Komponist und Musik-Verleger.

<sup>497</sup> Jost Ribary sen. (1910–1971): Schweizer Komponist, Kapellmeister, Klarinettist und Saxofonist.

den Jazzer Duke Ellington<sup>498</sup>, oder er bereitete zukünftigen Schlagerstars wie Lys Assia und Vico Torriani<sup>499</sup> eine Plattform.

1966 übertrug ihm Gerd Padel, damaliger Direktor des Radiostudios Zürich, das neugeschaffene Ressort «Unterhaltung» beim Radio DRS. Von 1955 bis 1973 war Dumont Vorstandsmitglied der SUIA – ein Posten, den er aufgab, als er nach Padel's Pensionierung dessen Nachfolger als Direktor des Radiostudios Zürich wurde. Nur ein Jahr später wurde er zum Leiter der Stabstelle «Programm» beim Radio und Fernsehen DRS ernannt. Daneben dirigierte er verschiedene Orchester im In- und Ausland mit ernstesten Programmen. Den Ruf des «Amüsiermusikers», den er sich durch seine Radioarbeit erworben hatte, wurde Dumont, der unter anderem Biografien über Ludwig van Beethoven und Franz Schubert<sup>500</sup> verfasst hatte, nie mehr los.<sup>501</sup> Dumont dazu selbst:

«Ich begreife, dass man in der Schweiz zögert, mich an die Spitze eines Symphonieorchesters zu stellen. Hier bin ich abgestempelt, und das lässt sich nicht auslöschen, zumal ich nicht daran denke, die Sparte Unterhaltungsmusik ganz aufzugeben.»<sup>502</sup>

Ab 1980 wirkte Dumont freischaffend auch als Herausgeber von Koch- und Weinbüchern. Cédric Dumont verstarb am 24. Mai 2007 in Küsnacht (ZH). Sein Nachlass befindet sich in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich.

Mit seinen zahlreichen Kompositionen, musikalischen Bearbeitungen und Interpretationen sowie mit seinen publizistischen und medienpolitischen Tätigkeiten war er Ansporn und Vermittler zwischen den unterschiedlichsten Kulturverständnissen.

Hans Moeckel kam am 17. Januar 1923 als Sohn eines Musiklehrers in St. Gallen zur Welt. Als Kind lernte er Klarinette, Trompete und Posaune spielen und nahm während zweier Jahre Geigenunterricht. Bereits als Gymnasiast war er Bandleader der Swing Pullys in St. Gallen und spielte in dieser Formation auch selbst Klarinette und Saxofon. Mit einigen seiner Mitschüler der Kantonsschule spielte er auch Jazz.

---

<sup>498</sup> Edward Kennedy «Duke» Ellington (1899–1974): Amerikanischer Jazzmusiker.

<sup>499</sup> Vico Torriani (1920–1998): Schweizer Schlagersänger, Schauspieler, Showmaster.

<sup>500</sup> Franz Schubert (1797–1828): Österreichischer Komponist.

<sup>501</sup> Cédric Dumont zit. nach: Wottreng, Willi: *Ein Amüsiermusiker. Cédric Dumont, Gründer des Radio-Unterhaltungsoorchesters, ist 90-jährig gestorben*. In: Neue Zürcher Zeitung, 3.6.2007. [www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleF7YRB-1.368184](http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleF7YRB-1.368184) (aufgerufen am 20.5.2014).

<sup>502</sup> Cédric Dumont zit. nach: Rothenhäusler, Paul: *Cédric Dumont, Mr. Music Man of Switzerland. Musiker, Medienmann, Gastronomade*. Stäfa: Rothenhäusler 1996, S. 12.

1943, noch vor der Matura, verliess er das Gymnasium und begann am Konservatorium Zürich bei Walter Lang<sup>503</sup> Klavier und bei Rudolf Wittelsbach<sup>504</sup> Komposition zu studieren. Seine Vorliebe galt in dieser Zeit vor allem der französischen Musik von Maurice Ravel und Claude Debussy, aber auch Othmar Schoeck, den er persönlich kennenlernen durfte. Daneben faszinierten ihn Jazzpersönlichkeiten wie Count Basie<sup>505</sup>, Duke Ellington und Glenn Miller<sup>506</sup>.

Nach seinem Klavierdiplom spielte Moeckel zusammen mit dem Tonhalle-Orchester Zürich in einem Konzert das Klavierkonzert von Robert Schumann<sup>507</sup>. Es folgte eine Anstellung als stellvertretender Kapellmeister am Stadttheater St. Gallen, wo er auch Bühnenmusik und Ballette komponierte. 1947 wurde er als zweiter Kapellmeister und Arrangeur beim Unterhaltungsorchester von Dumont angestellt und betreute auch den Cédric-Dumont-Chor.

Ab 1. Juli 1966 wurde Moeckel Dumonts Nachfolger beim Unterhaltungsorchester in Basel, weshalb die Familie in die Rheinstadt übersiedelte. Es fiel ihm zu Beginn schwer, den Schatten der übermächtigen Figur Cédric Dumont abzuwerfen und sich beim Publikum als eigenständige Persönlichkeit zu etablieren. Daneben hatte er mit neuen Hörgewohnheiten der Radiohörer und gegen das neu aufkommenden Medium Fernsehen zu kämpfen.

Privat galt Hans Moeckels Liebe der Blasmusik. So dirigierte er in der Freizeit die Polizeimusik der Stadt Basel, später dann auch die Stadtmusik Zürich und von 1975 bis zu seinem Tod auch die Feldmusik Jona. Bekannt wurde Moeckel einem breiten Publikum mit seinen Musicals, unter anderem *Bibi-Balu* (1964), und diversen Hörspiel- und Filmmusiken, etwa für *SOS Gletscherpilot* (1958) oder *HD Lämppli* (1959).

1970, mit dem Umzug des Orchesters von Basel nach Zürich, wurde Moeckel auch dem Fernsehpublikum als Orchesterleiter am Schweizer Fernsehen bekannt. Er leitete auch die DRS-Big Band, die wichtiger Bestandteil der Fernsehsendung *Teleboy* war. Nach dieser Tätigkeit folgte ein Ruf als Dozent für Blasorchester-Arrangementstechnik ans Konservatorium Zürich. Moeckel verstarb am 6. Oktober 1983 in Zürich. Sein Nachlass befindet sich ebenfalls in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich.

---

<sup>503</sup> Walter Lang (1896–1966): Schweizer Pianist und Komponist.

<sup>504</sup> Rudolf Wittelsbach (1902–1972): Schweizer Komponist.

<sup>505</sup> Count Basie (eigentl. William Allen Basie) (1904–1984): Amerikanischer Jazz-Pianist und Bandleader.

<sup>506</sup> Alton Glenn Miller (1904–1944): Amerikanischer Jazz-Posaunist und Bandleader.

<sup>507</sup> Robert Schumann (1810–1856): Deutscher Komponist.

Cédric Dumont und Hans Moeckel, nachdem dieser wie bereits erwähnt aus dem Schatten getreten war, wurden zu den Identifikationsfiguren für das Unterhaltungsorchester. Ihre Omnipräsenz am Radio führte zu einer Synonymisierung mit guter Unterhaltungsmusik, denn die Persönlichkeiten der Leiter waren die Konstanten, die für die Wiedererkennbarkeit des Genres und des Stils der gesendeten Musik sorgten. Die Einprägung bei der Hörerschaft geschah «nach der Art einer hartnäckigen Propaganda, indem der Name Cedric [sic.] Dumont dem Hörer stetig eingeredet wurde. [...] ... so wurde der Name des Orchesterleiters immer wieder mit der jeweiligen Produktion verbunden und stand schliesslich da als eine Art Signet für den Landessender Beromünster. Das Unterhaltungsorchester Cédric Dumont wurde auf diese Weise zu einem äusserst wichtigen Faktor der musikalischen Hörlandschaft und in der Musikerziehung des deutschschweizerischen Publikums».<sup>508</sup> Die Namen Dumont und Moeckel wirkten als assoziatives Erkennungsmerkmal.

Dass in dieser Abhandlung die beiden für die Schweizer Musikszene ebenfalls wichtigen Persönlichkeiten Teddy Stauffer und Hazy Osterwald<sup>509</sup> nicht berücksichtigt wurden, liegt daran, dass Stauffer Mitte der 40er Jahre nach Mexiko auswanderte und somit vor dem hier gewählten Zeitraum tätig war und Osterwald eine internationale Karriere verfolgte. In der Sammlung von Fritz Dür findet sich Stauffer mit nur zwei und Osterwald mit sechs Einträgen, weshalb sie für das Korpus keine bedeutende Rolle spielen.

#### **4.3.5 Einordnung von *Rhapsodie in Swiss-Dur* ins Œuvre von Moeckel**

Das Werkverzeichnis von Hans Moeckel ist stark von seinen Diensten für das Unterhaltungsorchester und fürs Radio respektive die Bühne geprägt. Es dominieren Lieder für die verschiedensten Anlässe und Bühnenwerke. Die zu besprechende *Rhapsodie in Swiss-Dur* trägt im Nachlassverzeichnis der Zentralbibliothek Zürich die Nummer A 254. Es handelt sich um ein handschriftliches Particell mit der Soloklavierstimme.

Im Werkkatalog von Moeckel finden sich auch andere Stücke, die sich direkt auf die Schweiz beziehen, so etwa die *Kleine Suite über fünf Schweizer Volksmelodien* (Werkverzeichnis A 168) von 1957. Interessanterweise hat sich der Musiker im selben Jahr auch mit aussereuropäischen Elementen beschäftigt, denn gleichzeitig entstand auch *Afrikanische Nacht* (Werkverzeichnis A 3.2), eine sinfonische Studie über Motive aus der afrikanischen Volksmusik.

---

<sup>508</sup> Engeler 1993, S. 134–135.

<sup>509</sup> Hazy Osterwald (eigentl. Rolf Erich Osterwalder ) (1922–2012): Schweizer Musiker, Sänger und Bandleader.

Die *Rhapsodie in Swiss-Dur* ist für Soloklavier und Orchester gesetzt, also keine aussergewöhnliche Besetzung. Im Œuvre von Moeckel tauchen zwei weitere Werke für Soloklavier (resp. Orgel) und Orchester auf: Das *Concertino* (A 57) und das *Rondo in Swing* (A 257.2) für Wurlitzer-Elektronic-Piano und Orchester.

Zum Stichwort «Rhapsodie» schrieb Hugo Riemann in seinem Lexikon:

«In der modernen Komposition versteht man unter R. meist eine Instrumentalphantasie, die aus Volksmelodien zusammengesetzt ist, z.B. haben wir ungarische, spanische, norwegische, slavische R.n (Liszt, Raff, Lalo, Dvořák etc.)»<sup>510</sup>

Ein musikgeschichtlicher Vergleich mit bekannten Rhapsodien, die den Bezug zu folkloristischen Elementen ebenfalls bereits im Titel angeben, zeigt, in welche Gattungs-tradition sich Moeckel einreicht:

Franz Liszt<sup>511</sup>: *15 Ungarische Rhapsodien* (ab 1846)  
Antonín Dvořák<sup>512</sup>: *Slawische Rhapsodien*, op. 45 (1878)  
Max Bruch<sup>513</sup>: *Schottische Fantasie*, op. 46 (1879/80)  
Édouard Lalo<sup>514</sup>: *Rapsodie norvégienne* (1879)  
George Enescu<sup>515</sup>: *Rumänische Rhapsodien* (1901)  
Maurice Ravel: *Rhapsodie espagnole* (1907) oder auch *Tzigane* (1924)  
Béla Bartók: *Rhapsodie für Klavier und Orchester* (1905) oder die beiden *Rhapsodien für Violine und Orchester* (1928)  
Ernest Bloch: *Schelomo, Hebrew Rhapsody* (1916)

Und nicht zuletzt und alleine schon wegen der Besetzung:

George Gershwin<sup>516</sup>: *Rhapsody in blue* (1924).

Eine ausführliche Gattungsgeschichte der Rhapsodie – seit den Ursprüngen in der griechischen Antike – beschreibt Tobias Widmaier im Online-Artikel für das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Er nimmt darin auch Bezug auf Rhapsodien von Franz Liszt und gibt dabei Hinweise auf die formale (Nicht-)Gestalt einer solchen Komposition:

«III. Rhapsodie ist in der ersten Hälfte des 19. Jh. als Titel von CHARAKTERSTÜCKEN, vornehmlich für Klavier, gebräuchlich. [...]

<sup>510</sup> O.A.: Art. *Rhapsodie*. In: Musik-Lexikon. Hg. v. Hugo Riemann. Leipzig: Max Hesse Verlag, <sup>5</sup>1900, S. 935.

<sup>511</sup> Franz Liszt (1811–1886): Österreichisch-ungarischer Komponist, Pianist und Dirigent.

<sup>512</sup> Antonín Dvořák (1841–1904): Tschechischer Komponist.

<sup>513</sup> Max Bruch (1838–1920): Deutscher Komponist und Dirigent.

<sup>514</sup> Édouard Lalo (1823–1892): Französischer Komponist.

<sup>515</sup> George Enescu (1881–1955): Rumänischer Komponist, Geiger und Dirigent.

<sup>516</sup> George Gershwin (1898–1937): Amerikanischer Komponist und Pianist.

IV. Angeregt von einer entsprechenden Titelgebung Fr. Liszts bezeichnet Rhapsodie eine FORMAL KAUM GEBUNDENE, HÄUFIG AN VOLKSWEISEN SICH ANLEHNENDE INSTRUMENTAL- BZW. VOKALKOMPOSITION. [...]

(2) Rhapsodie ist in der Folge MODISCHER TITEL VON WERKEN UNTERSCHIEDLICHER FAKTUR. Weitgehend ohne Bezugnahmen auf Reflexionen, wie Liszt sie anstellte, wird Rhapsodie zur gängigen Bezeichnung (a) formal relativ freier INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN MIT VOLKS- UND POPULARMUSIKALISCHEN REFERENZEN.»<sup>517</sup>

Zwei Gattungsmerkmale scheinen somit bedeutsam zu sein: 1. Die Kompositionen sind formal frei, das heisst, sie können sich an eine tradierte Form anlehnen, müssen diese aber nicht dogmatisch einhalten; sie können aber auch ganz eigene Formen haben. 2. Die musikalischen Themen können auf Material aus der Volksmusik referieren.

Mit dem Titel *Rhapsodie in Swiss-Dur* begibt sich Moeckel eindeutig in ein selbst gewähltes musiktheoretisches und -historisches Beziehungsnetz, von dem er – wie die Analyse zeigen wird – Kenntnis hatte.

#### **4.3.6 Analyse der *Rhapsodie in Swiss-Dur***

Die Analyse (vgl. Anhang 9.3) bringt zutage, dass es sich bei der *Rhapsodie in Swiss-Dur* um eine reihende Form handelt: Introduction–A–B–A'–C–D–A''–B'–D'–Coda. Den Formabschnitten A und A'' sind jeweils längere Überleitungen vorangestellt. Die restlichen Abschnitte folgen sich jeweils nach kurzen Überleitungen oder einigen Einleitungstakten. Wie in den Gattungsbeschreibungen gewünscht, liegen der Komposition Themen aus der Folklore zugrunde. Moeckel verwendet dabei folgende (Volks-)Lieder:

A – Min Vater isch än Appezäller  
B – s Ramseiers wei go grase  
C – Jetzt wei mir eis jödele  
D – z Basel uf dr Brugg

Das thematische Material ist in den entsprechenden Passagen deutlich hörbar. Entweder wird es vom Solisten oder vom Orchester exponiert, während der Antipode jeweils Begleitfunktion übernimmt oder es mit Figurationen umspielt. Durch die Dominanz des thematischen Materials der Volkslieder sind diese Episoden harmonisch ziemlich stabil.

---

<sup>517</sup> Widmaier, Tobias: Art. *Rhapsodie*. [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Rhapsodie.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Rhapsodie.pdf) (aufgerufen am 21.8.2014, Hervorhebungen im Original).

In der Introduction werden Motive exponiert, die in den Überleitungen und Modulationen von grosser Bedeutung sind:

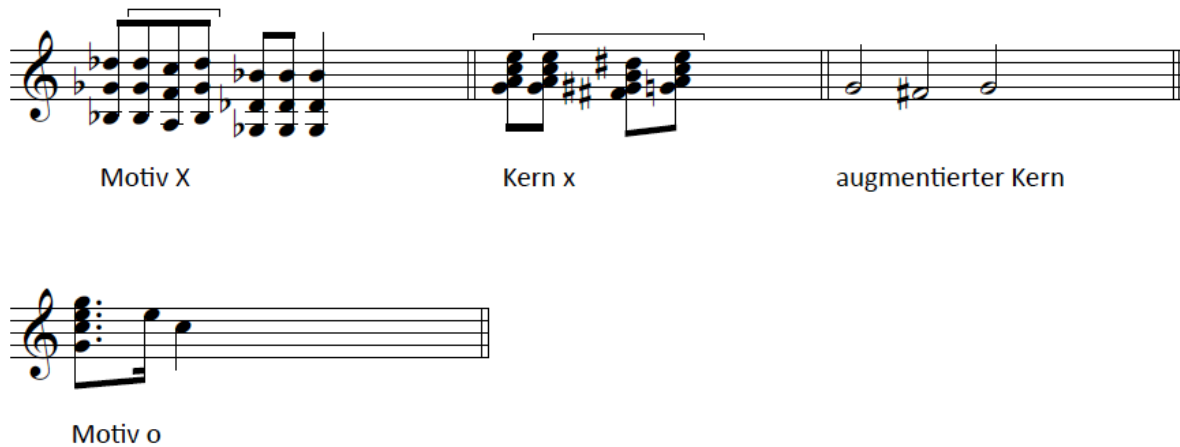


Abb. 27: Hans Moeckel *Rhapsodie in Swiss-Dur*, Motive aus der Einleitung.

Das längere Motiv X wird häufig auf den Kern x reduziert und steht dadurch mit dem Motiv o im Gleichgewicht. Ein weiteres konstitutives Element, das der gesamten Komposition einen inneren musikalischen Zusammenhalt gibt, sind die halbtönigen Beziehungen, sei es als Halbtonschritte innerhalb eines Motivs oder als Halbtonverwandtschaft von Tonarten, die nebeneinanderstehen.

Einige besondere Beispiele sollen hier kurz ausgeführt werden.

- Das Orchester präsentiert gleich zu Beginn das auf halbe Noten augmentierte Motiv x als halbtonschrittige Wechselnote (analog auch T. 56, als harmonischer Hintergrund in T. 63–64 oder T. 224–226).
- T. 71–74: An dieser Stelle stehen gleich mehrfach Dominant-Tonika-Akkorde (V–I) in halbtönigem Verhältnis nebeneinander: im Klavier  $C^{7>5}-F^{69}$  / im Orchester  $Des^7-Ges$ . Durch diese Verschränkung entsteht eine weitere harmonische Beziehung, die im Werk eine zentrale Rolle spielt: der Tritonus:  $C \rightarrow Ges$ !
- Auch als kleine Sekunden in einem Akkord kommt die Halbtonverwandtschaft zum Einsatz. In T. 82 spielen zwei Trompeten die gleiche Figur, jedoch um eine kleine Sekunde versetzt.
- In den T. 103–105 spielt der Komponist wiederum mit dem Tritonus-Intervall. Um den nachfolgenden Walzer einzupendeln, stellt er vier Takte voran, die das walzertypische «mm-ta-ta» vorwegnehmen. Im Bass erklingt jedoch nicht wie gewohnt die Quinte (hier *F*), sondern die «falsche» Note *E*.
- In den T. 134–136 schreiten, als Übergang von B-Dur nach D-Dur, der Doppeldominante des anschliessenden Abschnitts in C-Dur, nacheinander Akkorde im Halbtonschritt voran:  $B-H-C-Des-D^7-G^{79}-C$ . Eine ähnliche Sequenz findet sich auch in den T. 170–176:  $H-C-Des-D-Es-E^7-a$ .
- Den Schluss der Komposition bildet nicht ein vielleicht erwarteter V-I-Abschluss, sondern ein mehrfaches Pendeln zwischen Ges-Dur und F-Dur. Damit schliesst das Werk harmonisch einen Kreis mit dem allerersten Takt, aber auch das verwen-

dete Motiv o bringt quasi die erste musikalische Idee wieder. So bilden Anfang und Ende im doppelten Sinne eine Klammer.

Dass sich Hans Moeckel mit seiner *Rhapsodie in Swiss-Dur* bewusst in einen musik-theoretischen und -historischen Kontext stellt, wie es oben bereits erwähnt wurde, zeigt ein Vergleich einer nebensächlichen Umspielung.



Abb. 28: Hans Moeckel *Rhapsodie in Swiss-Dur*, T. 203–210, Klavierstimme.

Der gleiche Lauf aus nachschlagenden Sechzehntelnoten findet sich identisch, in die Tonart des Stückes transponiert, in den Schlusstakten der wohl berühmtesten ungarischen Rhapsodie von Franz Liszt, der *Rhapsodie Nr. 2* in cis-Moll von 1847.



Abb. 29: Franz Liszt *Ungarische Rhapsodie Nr. 2*, T. 422–429.



Durch diesen Nexus und die ebenfalls bereits erwähnte gleichartige Besetzung wie in Gershwins *Rhapsody in blue* nimmt Moeckel ausdrücklich Bezug auf die zwei wohl bekanntesten Exponenten der Gattung «Rhapsodie». Das motivische Material und die damit geschaffenen harmonischen Beziehungen bilden einen inneren musikalischen Zusammenhalt, der quasi sinfonischer Natur ist. Das thematische Material – die verwendeten Volkslieder – bildet einen unverkennbaren Swissness-Konnex, der eher unterhaltungsmusikalischer Natur ist.

#### 4.3.7 «Res severa verum gaudium»<sup>518</sup>

Wahre Freude ist eine ernste Sache – Sowohl für Cédric Dumont als auch für Hans Moeckel war die Unterhaltungsmusik kein leichtes Ding, womit man sich so nebenbei beschäftigte. Beide widmeten ihre musikalische Tätigkeit voll und ganz diesem Genre und hatten dabei hohe Ansprüche. Dumont äusserte sich dazu in dem von ihm verfassten Artikel explizit über seine persönliche Vorstellung von diesem musikalischen Gebiet.<sup>519</sup> In einem Interview antwortete er auf die Frage, was denn eigentlich Unterhaltungsmusik sei: «Musik, die gefällt.»<sup>520</sup> Gute Unterhaltungsmusik war für Dumont der Mittelweg zwischen Jodel und klassischem Musikstück; also ein Zwischending zwischen Volksmusik und Ernster Musik. Für ihn gab es kein Denken in Genre-Schubladen. Selbst bezeichnete er die Trennung von E- und U-Musik als «Sündenfall»<sup>521</sup>, denn für ihn zählte nur die Qualität der Musik und die Verwendung von volkstümlichen Melodien in der Musik hatte für ihn nichts Abwertendes. Er bezog sich dabei auch auf die grossen Namen aus der sogenannten «klassischen Musik», nennt beispielhaft Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann<sup>522</sup> und Wolfgang Amadeus Mozart, die ebenfalls Werke für «Erbauung und Gemütsergötzung» eines zum Teil schwatzenden und tafelnden Publikum geschrieben hatten<sup>523</sup>:

«Was sind die Tafelmusiken Telemanns anderes als Unterhaltungsmusik? Und Mozarts Divertimenti und Haydns Symphonien galten in der Anschauung ihrer Zeit bekanntlich ebenfalls als geistvolle Unterhaltung.»<sup>524</sup>

---

<sup>518</sup> «Res severa (est) verum gaudium» = Wahre Freude ist eine ernste Sache. Dumont, Cédric: *Unterhaltungsmusik*. In: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, Bd. 2. Zürich: Max S. Metz 1948, S. 189–197, S. 189.

<sup>519</sup> Dumont 1948, passim.

<sup>520</sup> Zit. nach: Engeler 1993, S. 12.

<sup>521</sup> Cédric Dumont zit. nach: Rothenhäusler 1996, S. 12.

<sup>522</sup> Georg Philipp Telemann (1681–1767): *Deutscher Komponist*.

<sup>523</sup> Cédric Dumont zit. nach: Rothenhäusler 1996, S. 12.

<sup>524</sup> Dumont 1948, hier S. 189.

Wie bereits ausgeführt, stehen in der Volkskunde eher die Musikstile der Rand- und Subkulturen im Vordergrund und die Musikwissenschaft kämpft mit der Angst vor dem «Seichten», wenn es um Unterhaltungsmusik geht, und man vergisst dabei nur allzu gerne, dass ein Grossteil der sogenannten Klassik aufgeführt wurde, während sich das zuhörende Publikum unterhielt oder gar speiste.<sup>525</sup>

Wie oben ausgeführt, sind die Begriffe «E-Musik», «U-Musik» und «V-Musik» Sammelbegriffe mit unklaren Konturen, unter denen sich wiederum eine Vielzahl von Stilen subsumieren lassen. Sie sind nicht eindeutig und es gibt Musik, die sich nicht zweifellos einordnen lässt, was die Frage aufwirft, ob sich Musik denn in diese Schubladen systematisieren lassen muss. Eines der bekanntesten Beispiele für eine genreübergreifende Komposition ist die schon genannte *Rhapsody in blue* von Gershwin, bei der die Grenzen ebenfalls fließend sind. Von grösster Wichtigkeit waren für Dumont die Qualität der Komposition und die Qualität der Darbietung. Sie waren die entscheidenden Momente für gelungene Unterhaltungsmusik. Sein Verständnis von Unterhaltungsmusik lässt sich wohl mit Dumonts eigenen Worten am besten zusammenfassen:

«Damit hat aber der Unterhaltungsmusiker von heute eine Verantwortung übernommen, die sich nicht nur auf das von ihm gepflegte künstlerische Gebiet beschränkt. Er muß dem Unterhaltungsbedürfnis des Hörers seinen überlegten künstlerischen Willen entgegensetzen und dadurch erzieherisch und anregend wirken auf Kreise, die von der ernsten Kunstpflege zum großen Teil gar nicht erfaßt werden. Für einen Teil des Publikums bedeutet nämlich Unterhaltungsmusik die Vorstellung von Musik schlechthin. Sie mit den Anforderungen in Einklang zu bringen, die man an ein künstlerisches Werk stellt, ist die Aufgabe des Unterhaltungsmusikers von heute.»<sup>526</sup>

Dieses Verständnis von der Gestaltung und vom Zweck der Unterhaltungsmusik war sicherlich auch gültig für Hans Moeckel, der sich jedoch nicht in publizistischer Weise dazu geäußert hat. Oberstes Gebot für die Schaffung von gültiger Unterhaltungsmusik war für beide Musiker: Originalität! Dabei konnten die Kompositionen Elemente aus allen musikalischen Sparten übernehmen und mussten auch nicht zwingend «leichtgewichtig» sein. Die Kunst war es, tradierte Formen aus der europäisch-klassischen Musik mit neuen Rohstoffen wie etwa jazzigen Harmonien, Volksliedmelodien und Schlagelementen zu verbinden. Dabei sollte die Unterhaltungsmusik aber mit «Qualitätsbewusstsein, sublimem Geschmack

---

<sup>525</sup> Pars pro toto sei hier etwa Georg Philipp Telemanns Tafelmusik (*Musique de table*) erwähnt. Eine 1733 veröffentlichte Sammlung von Instrumentalwerken, die als höfische Hintergrundmusik für ein Fest oder Bankett dienten.

<sup>526</sup> Dumont 1948, hier S. 197.

und handwerklichem Können gemacht werden»<sup>527</sup>. Dass beide Komponisten ihr Handwerk verstanden, belegen genauere Betrachtungen ihrer Werke. Die innermusikalischen Bezüge, die in der *Rhapsodie in Swiss-Dur* aufgedeckt wurden, zeigen, dass Moeckel nicht einfach bekannte Volkslieder hübsch aneinanderreichte, sondern dass werkprägende kompositorische Ideen Zusammenhalt generieren. Auch wenn die Tonstücke beim ersten Hören vielleicht trivial anmuten, da sich das Ohr des geneigten Hörers in erster Linie an den bekannten Liedern erfreut, sind sie nicht geistlos, da eben gut geschrieben.

«So wird auch der ernste Musikfreund oft überrascht von der Fülle musikalisch-technischen Könnens, von den Feinheiten der Arrangements, den interessanten Klangeffekten, die sich in den Darbietungen manches Unterhaltungsorchesters manifestieren.»<sup>528</sup>

Es stellt sich einmal mehr die Frage, weshalb sich E-Musik und U-Musik in den Köpfen vieler Hörerinnen und Hörer, aber auch Musikerinnen und Musiker ausschliessen. Muss man eine Einteilung vornehmen? Geht E-Musik nicht auch als U-Musik und vice versa? Margaret Engeler geht in ihrer Darstellung ähnlichen musikologischen und ethnologischen Fragen nach und weist auf die Schwierigkeiten einer Definition des Begriffes «Unterhaltungsmusik» hin, der je nach Betrachtungsweise von der Rezipientenseite, von der Interpretenseite oder etwa der funktionalen Seite her verstanden werden kann. Sie schlägt vier Kategorien vor, die zur Charakterisierung von Unterhaltungsmusik helfen sollen:<sup>529</sup>

1. Funktionalität: U-Musik ist Musik, die in gefälliger Weise einen breiten Kreis von Hörern anspricht. Ihre Funktionalität liegt also in ihrer Popularität und ihrer Breitenwirkung begründet.
2. Rezeption: U-Musik ist persönlichkeitsgeprägt und gekennzeichnet durch eine für den Hörer leicht zu bestimmende Erkennbarkeit wie durch ein Wiederholungssystem, die beide dem Organisationsprinzip (Wirtschaftlichkeit, Persönlichkeit) unterliegen. Die Qualität der Rezeption der U-Musik wird vor allem bestimmt durch die Präsentation, die Show.
3. Zielsetzung: U-Musik wird zur Unterhaltung mit spezifischen musiktechnischen Stilmitteln neu geschaffen oder umgestaltet und dient vorwiegend einem kommerziellen Ziel.
4. Charakterisierung: Die U-Musik ist charakterisiert durch eine geistige Anspruchslosigkeit, ist also Musik, die sich auch zur Berieselung und als Hintergrundmusik eignet. Das Hörvergnügen kann bis zur Sentimentalität (emotional sehr involviert) gesteigert werden.

---

<sup>527</sup> Cédric Dumont zit. nach: Schweizer Radio DRS (Hg.): *Nostalgie nach Noten. Die Geschichte der Schweizer Radio-Unterhaltungsorchester von Bob Huber bis zur DRS-Band*, 4 LPs. Polygram 1998. LP POLYGRAM 538 665-2. Booklet, S. 22.

<sup>528</sup> Dumont 1948, S. 197.

<sup>529</sup> Engeler 1993, S. 14.

Die Punkte 1 und 3 treffen sicherlich auf die Musik von Dumont und Moeckel zu. Jedoch dem Punkt 4 würden beide gründlich widersprechen! Diese Charakterisierung würde bedeuten, dass den Vokabeln «Ernste Musik», «Unterhaltungsmusik» und auch «Volksmusik» Wertunterschiede mitschwingen, die nicht in jedem Fall gerechtfertigt sind – denn die Machart, die eigentliche musikalische Qualität entscheidet, ob ein Werk Bestand hat oder nicht. Und so geschieht es, dass der Musiker, der sich der leichten Muse widmet, immer erleben muss, «wie er und sein Werk verständnislos abgeurteilt» werden.<sup>530</sup> Dies änderte für Dumont aber nichts an der Tatsache, dass es sich für ihn dabei um eine ernst zu nehmende Richtung innerhalb der Musik handelte.<sup>531</sup> Unterhaltungsmusik war nicht nur zum Amüsement und zur Kurzweil gedacht. Als reine Hintergrundmusik verstand er seine Musik auf jeden Fall nicht. Und auch wenn sie zumeist heiteren Charakters war, musste sie deswegen nicht minderwertig sein. Es gibt in der klassischen Musik auch genügend Gegenbeispiele, also Musikstücke, die heiteren Gepräges sind, aber doch von ausgewählter kompositorischer Raffinesse. Der grösste Unterschied zur E-Musik ist wohl, dass sie sich auch dem ungeübten Publikum meist sofort erschliesst. Damit steht sie der sogenannten leichten Klassik nahe, welche jedoch zumeist als authentische Kunstmusik wahrgenommen wird und somit wiederum für viele Hörer noch einen Tritt höher steht als die genuine U-Musik. Die Kategorisierung in die Triade «Ernste Musik», «Unterhaltungsmusik» und «Volksmusik» führt nur vermeintlich zu einer Simplifikation. Doch was macht man mit all den Stücken, die sich in der Grauzone befinden? Sinnvoller ist eine Einteilung, die mehr nach Äusserlichkeiten wie dem Herstellungsprozess oder der Funktionsbestimmung fragt.

Welche Bedeutung Cédric Dumont und Hans Moeckel für den Kurzwellendienst hatten, zeigt sich, wenn man die Datenbank nach ihren Namen durchforstet. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass Dumont unter diversen Pseudonymen in Erscheinung trat. Eine Auflistung ergibt folgendes Bild:

122 Treffer für Cédric Dumont als Komponist oder Co-Komponist  
 200 Treffer für Cédric Dumont als Interpret oder Leiter  
 202 Treffer für Cédric Dumont als Bearbeiter gesamthaft

62 Treffer für Hans Moeckel als Komponist  
 27 Treffer für Hans Moeckel als Bearbeiter  
 67 Treffer für Hans Moeckel als Interpret oder Leiter

---

<sup>530</sup> Dumont 1948, S. 192.

<sup>531</sup> Ebd.

Diese deutlichen Zahlen zeigen, welchen Wert Dumont und Moeckel in der Schweizer Musikszene jener Zeit hatten. Für die Frage nach der Swissness-Bedeutung in der Sammlung von Fritz Dür geben uns die Namen der von Dür kopierten Stücke Hinweise. Gerade bei Cédric Dumont erscheinen viele Kompositionen mit einem Schweiz-Bezug im Titel, z. B.: *Swiss Boy*, *Swiss Girl*, *Divertissement helvétique*, *Bossa Suiza*, *Der Berner Bär* oder *Little Swiss Polka*. Interessant ist auch, dass in mehreren Stücken ausdrücklich auf Schweizer Musik Bezug genommen wird, indem bekannte Lieder verarbeitet werden. So ist die Grundlage des *Bossa suiza* das Lied *Vo Luzern gäge Weggis zue* oder im *Divertissement helvétique* werden in jedem Satz, die jeweils einer Schweizer Sprachregion zugeteilt sind (*I. Schwyzer Tanz*, *II. Romanza romantsch*, *III. Scherzo ticinese*, *IV. Marche romande*), Volkslieder der Region verarbeitet. Die Verwendung von Volksliedern scheint in dieser Zeit ein äusserst beliebtes Mittel gewesen zu sein. Schaut man in Dumonts Werkkatalog mit Fokus auf den Zeitraum der Entstehung von *Divertissement helvétique* (das Manuskript ist auf das Jahr 1961 datiert, das Jahr, als das Unterhaltungsorchester Cédric Dumont in Unterhaltungsorchester Bero-münster umbenannt wurde), findet man *La belle suisse*, eine Zusammenstellung von Melodien für Klavier, die den Untertitel «Music adapted from swiss folk melodies by Fritz Vonberg» trägt (Nachlass Mus NL 142: G 4). Aber auch die etwas früher entstanden Orchesterkompositionen nehmen auf traditionelles Material Bezug, wie etwa der Ländler-Walzer *Swiss Girl* und sein Pendant, der Polka-Foxtrott *Swiss Boy* (1954).

Die Verpackung von Volksliedern ins Gewand eines schmissigen Bossa Novas oder wie im Beispiel von Hans Moeckel angereichert mit jazzigen Rhythmen und Wendungen stellten für die Radiomacher des Kurzwellendienstes eine geeignete Form dar, ihrer Hörerschaft bekannte Lieder aus der Heimat in modernem Sound zu präsentieren. Gerade Dumonts *Divertissement helvétique* scheint sich grösster Beliebtheit erfreut zu haben, denn es wurde als ganze Suite im Zeitraum von 1966 bis 1976 41-mal aus der Sonothek ausgeliehen, der erste Satz *Schwyzer Tanz* zusätzlich weitere fünfmal. Damit belegt die Komposition einen überdurchschnittlich hohen Ausleihwert. Wenn also im Jahresbericht von 1949 die Aussage gemacht wird, dass die Volksmusik in den Programmen des Kurzwellendienstes eine wichtige Rolle spielt, da «Ausländer und Auslandschweizer davon nie genug [hören]»<sup>532</sup>, dann stellten diese angesprochenen Kompositionen damals wohl die ideale Art musikalischer Swissness dar, und dabei erfüllten die Komposition, die Fritz Dür für seine Sammlung ausgewählt hatte,

---

<sup>532</sup> JB SRG 1949, S. 65.

nicht nur diesen Tatbestand, sondern sie erfüllten auch die Ansprüche, die Cédric Dumont an «gute Unterhaltungsmusik» formuliert hatte.

#### 4.4 Fallbeispiel #4 – Gustave Doret: *Fête des vignerons* (1927)

##### 4.4.1 Der *Ranz des Vaches* als Grundstein für ein komplexes Gefühlsgerüst<sup>533</sup>

Ob nun *Ranz des Vaches* oder *Lyôba* oder *Les Armaillis des Colombètes* oder schlicht *Kuhreihen* – es sind alles Namen, die für dasselbe musikalische Phänomen stehen, das zu einem helvetischen Kulturerbe wurde. Die folgenden Ausführungen dienen dem Verständnis der besonderen Stellung dieses Lieds und untermauern die Bedeutung, welche es für die welsche Schweiz hat. Eine hilfreiche Darstellung zur Erfolgsgeschichte des *Ranz des Vaches* hat Guy Métraux (Métraux 1984) geliefert. Eine detaillierte Studie sowohl zur Genese des Texts als auch zur Melodie hat Jules Nidegger (Nidegger 1984) verfasst. Beide Abhandlungen sind die Hauptgrundlagen für die Ausführungen in diesem Kapitel.

Kuhreihen sind im Eigentlichen Eintreibe- oder Locklieder der Sennen und Kuhhirten. Der Name meint so auch das Aufreihen der Kühe, etwa beim Alpauf- oder -abzug, aber auch allabendlich beim Einfinden zum Melken. Johann Gottfried Ebel<sup>534</sup>, der nach einer Reise durch die Schweiz nicht nur die Gebirgsvölker der Schweiz beschrieb, sondern auch eine *Anleitung auf die nützlichste und genußvollste Art die Schweiz zu bereisen* (Ebel 1793), schilderte diesen Vorgang 1798:

«Auf den Alpen werden die Kühe durch den Gesang des Sennen zusammengerufen, welches der Appenzeller Locken *nennt*. Sein Lockgesang für Kühe ist verschieden von dem für Schaaf [sic.] und Schweine. [...] Wenn die Kühe auf den Gesang des Hirten von allen Seiten herbeieilen, kommen alle, welche zusammen weideten, oder sich begegneten, gewöhnlich so an, dass eine hinter der anderen folgt und sie daher in Reihen gehen. Ich vermuthe, dass dies die Ursache geworden ist, dem Gesange, welcher die Kühe herbeiruft, oder sie zusammen reiht, den Namen *Kühereihen*, *Kuhreihen* zu geben.»<sup>535</sup>

Laut dem Historischen Lexikon der Schweiz soll sich der deutsche Begriff vom Verb «kuoreien» ableiten, einem Wort, das sich erstmals in einem Volkslied aus dem Jahr 1531 findet.<sup>536</sup> Dass das Lied nicht nur auf das Vieh eine lockende Wirkung hatte, sondern auch

<sup>533</sup> «La pierre angulaire d'un échafaudage complexe de sentiments.» Métraux, Guy S.: *Le Ranz des Vaches. Du Chant de Bergers à l'Hymne patriotique*. Lausanne: Edition 24 Heures 1984, S. 116. (Übersetzung Thomas Järnmann: Der Grundstein für ein komplexes Gefühlsgerüst.)

<sup>534</sup> Johann Gottfried Ebel (1764–1830): Deutscher Schriftsteller.

<sup>535</sup> Ebel, Johann Gottfried: *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*, Bd 1. Leipzig: Pet. Phil. Wolfischen Buchhandlung 1798, S. 151–155.

<sup>536</sup> Baumann, Max Peter: Art. *Kuhreihen*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11889.php> (aufgerufen am 27.3.2014).

auf Schweizer Söldner im fremden Kriegsdienst, davon berichtete bereits Johannes Hofer<sup>537</sup> in seiner Dissertation *De Nostalgia vulgo Heimwehe oder Heimsehnsucht* von 1688. Demnach sollen die Schweizer Söldner beim Hören des Kuhreihens dem «delirium melancholicum», dem Heimweh, verfallen sein und zur Fahnenflucht veranlasst worden sein. Den Schweizer Soldaten soll deshalb unter Todesstrafe verboten gewesen sein, den *Ranz des Vaches* zu singen oder zu spielen. Noch heute steht das Lied für die Westschweizerinnen und Westschweizer in der patriotischen Bedeutung auf der gleichen Stufe wie für die gesamte Schweiz etwa Wilhelm Tell oder das Rütli. Um es mit den Worten von Guy Métraux zu sagen, ist es eine «cristallisation mystique, sacrée, agissante, qui secoue même les «incroyants»».<sup>538</sup>

Die Ursprünge des *Ranz des Vaches* liegen, wie so oft bei Volksliedern, in einer nebulösen Vergangenheit. Da das Lied ursprünglich mündlich tradiert wurde, gibt es sowohl vom Text als auch von der Melodie her zum Teil stark abweichende Versionen. Anders als bei vielen anderen Liedern gibt es keine Urversion, von der sich eine verästelte Genese von Varianten ableiten liesse. Beim *Ranz des Vaches* ist genau das Gegenteil der Fall. Baumann meinte, dass es sich beim Kuhreihen um eine der längsten Überlieferungsgeschichten einer textlosen Weise handelt, denn diese «erstreckt sich über rund 400 Jahre».<sup>539</sup> Nidegger platzierte seine Entstehung sogar ins 14. Jahrhundert:

«Dans le cas le plus favorable, l'ayôba remonte au fin commencement du XV<sup>e</sup> siècle, mais il est plus sûr de le placer au XIV<sup>e</sup>.»<sup>540</sup>

Der bisher älteste schriftliche Hinweis auf den Kuhreihen findet sich in einem Lied aus dem Jahr 1531.<sup>541</sup> Erste Aufzeichnungen entstanden 1545 durch Georg Rhau<sup>542</sup>, der in seiner *Bicinia Gallica, Latina et Germanica* eine erste Variante eines Appenzeller Kuhreihen in einem zweistimmigen, textlosen Satz notierte. Die bislang älteste Version eines textierten

<sup>537</sup> Johannes Hofer (1662–1752): Schweizer Arzt.

<sup>538</sup> Métraux 1984, S. 102. (Übersetzung Thomas Järmann: ... es ist eine «mystische, heilige, aktive Kristallisation, die selbst die Ungläubigen erschüttert.»)

<sup>539</sup> Baumann, Max Peter: *Der Kuhreihen*. In: Max Peter Baumann (Hg.): Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikalische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur: Amadeus 1976, S. 127–146, S. 127.

<sup>540</sup> Nidegger, Jules: *Ayôba por ario. Etude détaillée et critique du «Ranz des Vaches» de la Gruyère*. Bulle: Édition Musée gruérien 1984, S. 31. (Übersetzung Thomas Järmann: «Im günstigsten Fall stammt das Lyôba aus dem späten Beginn des 15. Jahrhunderts, aber es ist noch sicherer, es ins 14. Jahrhundert zu datieren.»)

<sup>541</sup> Baumann 1976, S. 127.

<sup>542</sup> Georg Rhau (1488–1548): Deutscher Buchdrucker und Thomaskantor.

Appenzeller Kuhreihens findet sich im Liederbuch der Nonne Maria Broger<sup>543</sup>, welches 1730 erschienen ist.<sup>544</sup> Über die Zeit entstand eine Unzahl an textierten und nicht textierten Varianten des Lieds, von denen eine stattliche Anzahl von Johann Rudolf Wyss<sup>545</sup> unter dem Titel *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil des Ranz des Vaches et Chansons nationales de la Suisse* publiziert wurde. Interessant ist dabei, dass der Kuhreihen auf dieselbe Stufe gestellt wird wie andere bekannte Volkslieder aus der gesamten Schweiz. Dass er, in Varianten, landauf und landab bekannt war, zeigt dann auch diese Sammlung, die unter anderem Beispiele aus dem Berner Oberland, dem luzernischen Entlebuch, dem Waadtland, aber auch aus dem Wallis und den Kantonen Appenzell vereint.

«Verschiedene Argumente sprechen für die Annahme, dass der ursprüngliche Kuhreihen textlos war.»<sup>546</sup> Dies geht aus den verschiedenen Berichten zur Überlieferung des Kuhreihens hervor, die besagen, dass dieser in der Urform auf unbestimmten Vokalisen gesungen wurde. Die frühen Berichte beschreiben den Kuhreihen auch schlicht als «Melodie», was auf das Fehlen eines Texts verweist. Die Sänger des Kuhreihens, die Sennen und Hirten, verwendeten lautmalerische Silben, ähnlich wie beim Jodeln. Schon früh wurde der Kuhreihen zu einem Volkslied, oder wie es Métraux nannte, zu einem Lied, das von den Menschen kommt und für die Menschen entworfen wurde.<sup>547</sup> Dazu war jedoch eine gewisse Vereinheitlichung notwendig. Die Publikation einer vereinheitlichten Form im Greyerzer Patois, versehen mit einer französischen Übersetzung, in der ersten Ausgabe von *Le conservateur Suisse, ou recueil complet des étrennes helvétiques* von 1813 durch den Dekan Philippe-Sirice Bridel<sup>548</sup>, wurde rasch zur Referenz und verdrängte viele andere Versionen zusehends.<sup>549</sup> Aus dieser Greyerzer Textversion stammt dann auch das Wort «Lyôba», das gleichsam auch als Synonym für DEN Kuhreihen, DEN Ranz des Vaches wurde. So erklärte Nidegger:

---

<sup>543</sup> Maria Josepha Barbara Broger (1704–1775): Schweizer Sängerin und Liedersammlerin. Nonne im Frauenkloster Appenzell.

<sup>544</sup> Baumann 1976, S. 129.

<sup>545</sup> Johann Rudolf Wyss (1781–1830): Schweizer Dichter.

<sup>546</sup> Baumann 1976, S. 130.

<sup>547</sup> «La chanson qui provient du peuple et la chanson conçue pour le peuple.» Métraux 1984, S. 43.

(Übersetzung Thomas Järmann: Das Lied, das von den Menschen kommt und für die Menschen entworfen wurde.)

<sup>548</sup> Philippe-Sirice Bridel (1757–1845): Schweizer Priester, Poet und Sprachforscher.

<sup>549</sup> Bridel, Philippe-Sirice Le Ranz des Vaches. In: *Le conservateur Suisse, ou recueil complet des étrennes helvétiques* 1/1813. Lausanne: Louis Knab 1813, S. 425–437.



«Il [der Greyerzer Dialekt] ne connaît qu'un verbe: ayôbo(o), appeler le bétail, qui a pour impératif ayôba: appelle le bétail. Ainsi Ayôba por ario signifie: Appelle le bétail pour traire.»<sup>550</sup>

Nicht nur die Publikation des nun quasi allgemeingültigen Texts durch Bridel, sondern vor allem auch der 1921 gesetzte Chorsatz von Joseph Bovet<sup>551</sup>, der heute gleichsam als die allgemeingültige Version gilt, verhalfen diesem zur leichteren Tradierung, was für die Nobilitierung von entscheidender Bedeutung war. Bovets Fassung verdrängte alle Varianten des Lieds und konnte sich durchsetzen und erhalten.

Bereits den Frühformen gemeinsam war eine Abfolge aus drei musikalischen Einheiten:

A = Refrain I: Aufruf an die Sennen

B = Refrain II: Lyôba = Aufruf an das Vieh, zum Melken zu kommen (Lyôba = das Vieh)

C = Strophe: Aufzählung der verschiedenen Kühe (Farben, Muster etc.) → Rezitativ auf drei Noten, syllabischer Gesang

Diese Liedteile wurde von Bovet in der Reihenfolge A–B–C–B–C'–B festgelegt.

Interessant zu beobachten ist, welche Inspirationsquelle der *Ranz des Vaches* für die Kunstmusik war. Seine besondere Bedeutung musste nicht nur in der ländlichen Bevölkerung bekannt gewesen sein, denn er fand Einzug in viele Kompositionen von namhaften Komponisten, vor allem dann, wenn eine pastorale Idylle oder eben ein Bezug zur Schweiz hergestellt werden sollte. Unter den Komponisten finden sich Namen wie Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven. Wesentlich zu dieser Bekanntheit dürfte wohl Friedrich Schiller<sup>552</sup> mit seinem Drama *Wilhelm Tell* (1804) beigetragen haben. In der ersten Szene des ersten Aufzugs findet sich nämlich diese Regieanweisung:

«1. Aufzug, 1. Szene

*Hohes Felsenufer des Vierwaldstättersees,... [...] Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreihen und das harmonische Geläut der Herdenglocken, welches sich auch bei eröffneter Szene noch eine Zeitlang fortsetzt.»<sup>553</sup>*

Danach tritt ein Fischerknabe auf, der die Melodie eines Kuhreihens singt. Noten sind zwar keine angegeben, aber Schiller konnte davon ausgehen, dass die Ausführenden wussten, um

<sup>550</sup> Nidegger 1984, S. 19. (Übersetzung Thomas Järmann: «Der Greyerzer Dialekt kennt nur ein Verb: ayôbo(o), das Vieh rufen, welcher im Imperativ ayôba lautet: Ruf das Vieh! Folglich bedeutet Ayôba por ario: Ruf das Vieh zum Melken!«)

<sup>551</sup> Joseph Bovet (1879–1951): Schweizer Komponist und katholischer Priester.

<sup>552</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805): Deutscher Dichter.

<sup>553</sup> Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*. <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/wilhelm-tell/1-akt-wilhelm-tell/1-aufzug-1-szene-2/> (aufgerufen am 28.8.2014).

welche Art von Gesang es sich handelte. In der Folge findet sich der *Ranz des Vaches* in verschiedenen Werken, besonders Bühnenmusiken (eine Auswahl):

- Joseph Weigl<sup>554</sup>: *Die Schweizer Familie* (1809). Vor dem Finale des dritten Aktes erklingt ein Kuhreihen in Moll.
- Gioachino Rossini: Englischhorn-Solo in der Ouvertüre zur Oper *Guillaume Tell* (1829)
- Hector Berlioz<sup>555</sup>: Im 3. Satz *Scène aux champs* der *Symphonie fantastique* (1830)
- Franz Liszt: In den *Années de pèlerinage* Bd. 1, Nr. 8 *Heimweh* (1835/36)
- Richard Wagner: In der Oper *Tristan und Isolde* (UA 1865), in der ersten Szene des dritten Aufzugs.
- Joseph Joachim Raff<sup>556</sup>: 7. Symphonie *Dans les Alpes* (1877), als Apotheose in der Stretta des Schlusssatzes.

Diese mannigfaltigen Einsätze und Paraphrasen trugen den *Ranz des Vaches* über ganz Europa hinweg und machten ihn zu einem Symbol für eine idyllische Schweiz. Aber auch Schweizer Komponisten rezipierten den *Ranz des Vaches*. Selbst Bovet baute den Kuhreihen in seine patriotischen Schauspiele ein. Er erklingt, solistisch von einem Sennen vorgetragen, beispielsweise auch im Festspiel *Mon Pays* von 1934 (Im selben Festspiel erklingt auch Bovets berühmteste Komposition, das Lied *Là-haut, sur la montagne*.) Davor verwendete ihn Emile Jaques-Dalcroze<sup>557</sup> in seinem Orchesterwerk *Poème alpestre* von 1896.<sup>558</sup> Aber auch Gustave Doret, der den Kuhreihen später noch endgültig nobilitieren wird, verwendete ihn bereits 1906 in seiner Oper *Les Armaillis*. In dieser Oper, die für ihn einen grossen Erfolg in Paris bedeutete, stellt der *Ranz des Vaches* eines der beiden Hauptleitmotive dar und erklingt bereits in den Einleitungstakten des ersten Akts. Aber auch die zeitgenössischen Komponisten liessen ihn in ihre Werke einfließen. Arthur Honeggers *Jour de Fête suisse* wurde dahingehend bereits diskutiert (vgl. Kapitel 4.1.5). Von den neueren Werken ist sicherlich Jean Daetwyler<sup>559</sup> *Symphonie des alpes* (1935, rev. 1951/65), in der die Melodie

---

<sup>554</sup> Joseph Weigl (1766–1846): Österreichischer Komponist und Dirigent.

<sup>555</sup> Hector Berlioz (1803–1869): Französischer Komponist.

<sup>556</sup> Joseph Joachim Raff (1822–1882): Schweizerisch-deutscher Komponist.

<sup>557</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950): Schweizer Komponist und Musikpädagoge.

<sup>558</sup> «Poème alpestre is in two parts. Part I symbolizes the mountains: nature, the spirits, the fairies, gnomes, elves, shepherds, shepherdesses, and other mountain folk. The second part pays homage to the country and to its honest work. The audiences loved the children's songs and dances, the horn calls with its echoes in the mountains, and the popular Ranz des vaches which floated throughout the orchestra.» Spector, Irwin: *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze* (Dance and Music Series, Bd. 3). Stuyvesant: Pendragon Press 1990, S. 29. (Übersetzung Thomas Järmann: *Poème alpestre* ist in zwei Teilen. Teil I symbolisiert die Berge: Natur, Geister, Feen, Gnome, Elfen, Hirten, Hirtinnen und anders Bergvolk. Der zweite Teil ist eine Huldigung and das Land und seine redliche Arbeit. Das Publikum liebte die Kinderlieder und Tänze, die Hornrufe und seine Echos in den Bergen und den beliebten Ranz des Vaches, der durch das Orchester floss.)

<sup>559</sup> Jean Daetwyler (1907–1994): Schweizer Dirigent und Komponist.

im dritten Satz erklingt, erwähnenswert, oder auch sein *Konzert für Alphorn und Flöte* (1976) sowie sein *Quatuor helvétique* von 1980.

Von grosser Bedeutung für die Nobilitierung des *Ranz des Vaches* zur «Hymne der Welschen Schweiz» war seine Aufführung im Rahmen des Unspunnenfestes von 1805, bei dem er auf einem Alphorn gespielt wurde, welches wiederum durch dieses Fest und diesen Akt rehabilitiert und als Schweizer Nationalinstrument eingesetzt wurde. Nach diesem Fest und mit dem «zunehmenden Tourismus wird der Kuhreihen allmählich zum reinen Vorführstück stilisiert und auf Bestellung hin gesungen»<sup>560</sup>. Dies führte sehr bald zur romantischen Verklärung des Sennenlebens. Eine weitere Erhöhung erlebte er, als er 1819 Teil des Winzerfests in Vevey wurde und darin schon bald dessen Höhepunkt bildete:

«Für Westschweizer und insbesondere für die Freiburger ist der Ranz des vaches in erster Linie mit dem Winzerfest verbunden, in dessen Programm er erstmals 1819 als Chorlied erschien. In dieser Form wurde in allen weiteren Ausgaben des Fests gesungen. [...] Mit der Zeit wurde der Ranz des vaches zum Eckpfeiler des Fests und erhielt «den Charakter eines Rituals».»<sup>561</sup>

Bei diesem traditionellen Winzerfest, *Fête des Vignerons*<sup>562</sup>, das etwa alle 25 Jahre inszeniert wird, wurde und wird mithilfe von unzähligen patriotischen Symbolen (Uniformen, Trachten, Fahnen und Bannern) der Jahreslauf – mit Fokus auf den Rebbau – zelebriert. Solisten, ein riesiger Chor, ein ebenso gross besetztes Orchester, Schauspieler, Tänzer und eine Heerschar von Laiendarstellern führen dazu ein eigens komponiertes Bühnenwerk auf. Auch in der heutigen Zeit (das letzte Mal fand die *Fête des Vignerons* 1999 statt, die nächste steht 2019 an) wartet das Publikum gespannt auf den musikalischen Höhepunkt und singt den *Lyôba*-Refrain inbrünstig mit. Durch diese Überhöhung begann sich das Lied wie selbstverständlich

---

<sup>560</sup> Baumann 1976, S. 127–146, S. 143.

<sup>561</sup> Lebendige Traditionen: *Ranz des vaches, Kuhreihen, Lioba*. <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00100/index.html?lang=de> (aufgerufen am 23.4.2014).

<sup>562</sup> «Die *Fête des Vignerons* von Vevey wird von der Confrérie des vigneron – der örtl. Winzerbruderschaft – organisiert. [...] Das Winzerfest war damals [1647] nur eine schlichte, jährlich durchgeführte Prozession (sog. bravade oder parade) durch Vevey. Neben die kleinen, an der Spitze von Stäben getragenen Holzfiguren (marmousets) traten 1730 die Figur eines kleinen Jungen, der Bacchus darstellte, sowie 1747 eine jugendl. Person, welche die Erntegöttin Ceres verkörperte. Ab 1741 wurde der Umzug alle drei Jahre organisiert, ab 1783 alle sechs Jahre. [...] Der Umzug wurde nach den vier Jahreszeiten gegliedert. Ab 1819 war der themat. Reigen, der zu einer F. gehört, komplett. Die Darstellung der Feldarbeit, des weidenden Viehs und der Arbeit im Weinberg, der Lobpreis des Vaterlands und Gestalten aus der griechisch-lateinischen (Pales, Silen) sowie aus der christl. Mythologie gehören zum Fest. [...] Seit Mitte des 19. Jh. wirken auch angesehene Musiker und Schriftsteller am Volksfest der F. mit.» Carruzzo-Frey, Sabine und Patricia Ferrari-Dupont: Art. *Fête des Vignerons*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11905.php> (aufgerufen am 27.3.2014).

im nationalen Erbe der im Entstehen begriffenen eidgenössischen Konföderation zu verankern. Das Arbeitslied der Sennen und Bergler wurde zu einem Nationallied für ein ganzes Volk.

«Le ranz des vaches a été pour un grand nombre de Suisses la pierre angulaire d'un échafaudage plexe de sentiments, de rêves et d'aspirations que le rythme de l'histoire a renouvelés périodiquement et que chaque génération a voulu interpréter à sa manière.»<sup>563</sup>

#### 4.4.2 Kurzbiografie des Komponisten

Gustave Doret<sup>564</sup>, der einer grossbürgerlichen Familie entstammte, besuchte das Gymnasium in Lausanne. Nach dem Abschluss im Jahr 1884 begann er auf Wunsch seines Vaters, Medizin zu studieren. Doch schon ein Jahr später begab er sich an die Königliche Hochschule für Musik nach Berlin, um bei Joseph Joachim<sup>565</sup> Violine zu studieren. Ab 1887 studierte er am Pariser Konservatorium Dirigieren und Komposition, unter anderem bei Jules Massenet<sup>566</sup>. 1893/94 wirkte er als zweiter Kapellmeister bei den Concerts d'Harcourt sowie als Dirigent der Société nationale de musique, «mit der er am 23. Dez. 1894 das *Prélude à l'après-midi d'un faune* seines Freundes Debussy uraufführte».<sup>567</sup> Es folgten diverse Engagements als Gastdirigent in ganz Europa. Für die Landesausstellung in Genf von 1896 wurde ihm die Leitung der Sinfoniekonzerte übertragen. 1907 wurde er Leiter der Opéra-Comique in Paris. Neben dem Dirigieren betätigte sich Doret auch als Komponist, wobei in seinem Œuvre die Vokalwerke stark überwiegen. Die Oper *Les Armaillis* (Die Sennen) von 1906 wurde für ihn zu einem grossen Erfolg. Zusammen mit René Morax verfasste er eine Reihe von Bühnenwerken für das waadtländische Théâtre du Jorat. Doret wurden mehrere Ehrungen zuteil, so war er Officier de la Légion d'honneur und Ehrenmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins.

#### 4.4.3 Doret komponiert die *Fête des Vignerons*

Die erste *Fête des Vignerons*, die als Schauspiel durchgeführt wurde, fand 1797 statt.<sup>568</sup> Darauf folgten Aufführungen in den Jahren 1819, 1833, 1851, 1865, 1889, 1905, 1927, 1955,

---

<sup>563</sup> Métraux 1984, S. 116.

<sup>564</sup> Gustave Doret (1866–1943): Schweizer Komponist.

<sup>565</sup> Joseph Joachim (1831–1907): Österreichisch-ungarischer Geiger, Dirigent und Komponist.

<sup>566</sup> Jules Massenet (1842–1912): Französischer Komponist.

<sup>567</sup> Föllmi, Beat A.: Art. *Doret, Gustave*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 5. Bärenreiter: Kassel 21994, Sp. 1307–1310, Sp. 1307.

<sup>568</sup> Fête des Vignerons: [www.fetedesvignerons.ch](http://www.fetedesvignerons.ch) (aufgerufen am 15.9.2014).

1977 und 1999, wobei das Spektakel immer vielfältiger und die Anzahl der Darstellenden immer grösser wurde.

In der Durchführung von 1819 erklingt dabei der *Ranz des Vaches* zum ersten Mal als Teil des Fests. Aber erst für die Aufführung von 1889 erschien das Lied in einer Rezension. In der Gazette de Lausanne findet sich dann folgender Bericht, der uns einen Eindruck der Ausführung des Gesanges gibt:

«Le cortège s'arrête devant l'estrade d'honneur, et pendant qu'on fait le simulacre de tous les travaux du pâturage, Currat chante le Ranz des vaches, comme lui seul sait le chanter. Sa voix, à la fois douce et puissante, au timbre un peu mélancolique, s'élève sans effort et porte le liauba jusqu'aux plus hauts gradins de l'amphithéâtre.»<sup>569</sup>

In der Partitur von Hugo de Senger<sup>570</sup> ist der *Ranz des Vaches* noch nicht speziell aufgeführt, was mit dem Bericht übereinstimmt, dass das Lied bis dahin von einem Sänger frei gesungen wurde, und zwar als Teil des Festumzugs und noch nicht als Bestandteil des musikalischen Festspiels selbst. Die Musik von de Senger wurde hart kritisiert. Gustave Doret, der sich an die Proben erinnerte, schrieb:

«On trouve la musique difficile, trop savante, qualification imbécile et stupide qui ne signifie rien. Le mot *enchanteable* court la ville. La *Bacchanale* est *indansable*!»<sup>571</sup>

William Cart machte «unglückliche Umstände» dafür verantwortlich, dass de Senger nicht sein Bestes geben konnte, dass es in dem Werk aber gute Ansätze gegeben hätte.<sup>572</sup> Alles in allem scheint de Senger nicht den Geschmack des Publikums und der Ausführenden getroffen zu haben. Seine Musik wurde als zu elitär und zu wenig volksthumlich wahrgenommen.

---

<sup>569</sup> Gazette de Lausanne: Auszug aus der Gazette de Lausanne vom 12. August 1889, <http://www.fetedesvignerons.ch/de/die-feste/du-xviii-e-a-nos-jours/1889-2/> (aufgerufen am 15.9.2014).

(Übersetzung Thomas Järmann: «Der Umzug hält vor der Ehrentribüne und während man alle landwirtschaftlichen Arbeiten vorzeigt, singt Currat den Kuhreihen, da nur er ihn zu singen weiss. Seine Stimme, mal sanft mal kräftig, mit etwas melancholischer Stimmfärbung, erhebt sich ohne Anstrengung und trägt das Lyôba bis in die höchsten Ränge des Amphitheaters.»)

<sup>570</sup> Hugo de Senger (1835–1892): Deutsch-schweizerischer Dirigent und Komponist.

<sup>571</sup> Doret, Gustave: *Musique et Musiciens*. Paris: Foetisch 1915, S. 75. (Übersetzung Thomas Järmann: «Man findet die Musik schwer, zu gebildet, von dummer und stupider Qualität, die nichts aussagt. Das Wort unsingbar machte die Runde. Das *Bacchanale* ist untanzbar!»)

<sup>572</sup> «Des circon[s]tances malheureuses ne lui ont pas permis de donner tout ce qu'il avait en lui, mais son œuvre de 1889 montre ce qu'il aurait pu être.» (Übersetzung) Cart, William: *La musique de Gustave Doret (pour la Fête des Vignerons, Vevey 1905)*. Vevey: Klausfelder 1905, S. 3. (Übersetzung Thomas Järmann: «Unglückliche Umstände haben es ihm nicht erlaubt, alles zu geben, was er in sich hatte, aber sein Werk von 1889 zeigt, was es hätte sein können.»)

### Die Fête des Vignerons von 1905

Jedes Winzerfest war ein Fortschritt, sowohl in der künstlerischen Ausführung als auch von seinen Dimensionen her, und so hat es sich von einem lokalen Fest mit der Durchführung von 1905 zu – wie es Cart betitelte – einem Fest von fast «universeller Berühmtheit» entwickelt.<sup>573</sup> Für diese Ausgabe wurde Gustave Doret die Komposition der Musik übertragen, der den *Ranz des Vaches* als *Chant de Bergers suisses* nun ganz offiziell, als Nummer für Solotenor und Chor, in die Partitur einfügte. Ihm war im Gegensatz zu de Senger gelungen, eine Musik für das Volk zu schreiben. Er traf den Geschmack des Publikums so, dass sogar von einem «nationalen Kunstwerk» gesprochen wurde:

«On parle aujourd’hui volontiers de l’art social, de l’influence de l’art sur la moralité publique, [...]. M. Doret a fait plus et mieux; il a agi, il a créé. Voilà une œuvre d’art populaire, dans la plus belle acception du mot, voilà une œuvre susceptible d’exercer la plus heureuse influence sur le goût de tous; nous dirions volontiers: voilà l’œuvre nationale! Celui qui a doté son pays d’un pareil trésor a droit à la reconnaissance de ses compatriotes.»<sup>574</sup>

Dem Auftritt des Armaillis, des Sennen, der den *Ranz des Vaches* zu singen hatte, wurde vom Publikum erwartungsvoll entgegenfiebert:

«Soudain le silence se fait. Un armailli s’avance, la barbe soyeuse quoique déjà blanchissante, l’œil clair. Ce qu’il va chanter, tout le monde le sait, tout le monde l’attend, et les cœurs battent d’avance: c’est le Ranz des vaches, le chant de la montagne qui émeut comme point d’autre. C’est l’âme même de notre pays qui nous parle...»<sup>575</sup>

Im Gegensatz zur vorangegangenen Aufführung, bei der das *Lyôba* noch ein Überraschungsmoment war, wurde es nun erwartet. Dramaturgisch geschickt in die Partitur des Festspiels aufgenommen, hatte es nun den Status einer Hymne erreicht, die aus der «Seele einer Nation» sprach.

---

<sup>573</sup> «Chaque nouvelle fête est plus considérable, plus grandiose que la précédente. [...] fête locale d’abord, puis fête vaudoise, fête suisse, elle a acquis aujourd’hui une célébrité européenne, presque universelle.» Cart 1905, S. 1. (Übersetzung Thomas Järmann: «Jedes neue Fest ist noch bemerkenswerte, noch grandioser als das vorangegangene. [...] zuerst ein örtliches Fest, dann ein Waadtländer Fest, dann ein Schweizer Fest, hat es heute eine europäische Berühmtheit erlangt, fast schon universell.»)

<sup>574</sup> Cart 1905, S. 6 (Hervorhebung im Original). (Übersetzung Thomas Järmann: «Gerne spricht man heute von sozialer Kunst, vom Einfluss der Kunst auf die öffentliche Moral, [...]. Herr Doret hat mehr und [es] besser gemacht; er hat agiert, er hat kreiert. Hier ist ein populäres Kunstwerk, im besten Sinne des Wortes, hier ist ein Werk, das glücklichsten Einfluss auf den Geschmack aller ausübt; gerne sagen wir: Hier ist *das* nationale Werk! Derjenige, der sein Land mit einem solchen Schatz ausgestattet hat, verdient die Anerkennung seiner Landsleute.»)

<sup>575</sup> Dupérier, Jean: *Gustave Doret*. Lausanne et al.: Payot 1932, S. 164. (Übersetzung Thomas Järmann: «Plötzlich wird es still. Ein Senn tritt hervor, ein seidiger Bart obwohl schon weisslich, mit wachem Blick. Das, was er singen wird, jedermann kennt es, jedermann erwartet es und die Herzen schlagen schneller: Das ist der Ranz des Vaches, der Gesang aus den Bergen, der wie kein anderer bewegt. Das ist gar die Seele unseres Landes, die zu uns spricht ...»)

### Die Fête des Vignerons von 1927

Das Winzerfest von 1927 fand in der ersten Augustwoche des Jahres statt. Rund 2000 Sänger, Schauspieler und Statisten wurden von Regisseur A. Durec<sup>576</sup>, der kurzfristig für den entlassenen Edouard Vierge<sup>577</sup> engagiert wurde, eingesetzt, um das Spektakel zu verwirklichen. Doret bat seinen Freund René Morax darum, wiederum den Text zu schreiben. Dieser lehnte jedoch ab. An seiner Stelle verfasste dann Pierre Girard<sup>578</sup> das Libretto. Abermals traf Doret mit seiner Musik das ästhetische Empfinden des Publikums und der Ausführenden, die ihn nach der Generalprobe feierten:

«La répétition terminée, il est acclamé par tous les figurants, par tous les chefs de groupes. Un vrai triomphe.»<sup>579</sup>

Wiederum baute Doret, der eine vollständig neue Partitur verfasst hatte, den *Ranz des Vaches* als Nummer für einen Solisten sowie den Chor ein.

Auch wenn Bovet 1921 einen Chorsatz des *Ranz des Vaches* setzte, der quasi zum Standard für das Lied wurde, zeigt ein Vergleich mit den Melodielinien, die Doret verwendete (vgl. Anhang 9.4), dass bereits für die Melodielinie von 1905 grosser Konsens bestanden haben muss. Doret passt die Melodie der 1927er-Version in Kleinigkeiten derjenigen von Bovet an. So übernahm er den punktierten Rhythmus im ersten Takt und den zusätzlichen Quintfall am Ende der zweiten Phrase, ebenso die Augmentation der Schlussnoten am Ende der Strophe. Interessant ist auch, dass die Versionen in der Tonart (B-Dur) übereinstimmen.

#### **4.4.4 Ein Sennenlied wird zum Erinnerungsort**

Der *Ranz des Vaches* treibt einem die Tränen in die Augen und erinnert an frische, reine Bergluft, schrieb Guy Métraux über den *Ranz des Vaches*:

«Et qui ne s'est senti les yeux humides quand la large mélodie du *Ranz des vaches* monte gravement dans l'immense amphithéâtre, évoquant tout un monde, la montagne et ses fraîches senteurs, l'air pur des sommets ensoleillés!»<sup>580</sup>

---

<sup>576</sup> Vermutlich Albert Durec (?): Französischer Theater- und Filmregisseur.

<sup>577</sup> Edouard Vierge (1880–1949): Schweizer Schauspieler.

<sup>578</sup> Pierre Girard (1892–1956): Schweizer Schriftsteller.

<sup>579</sup> Doret, Gustave: *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*. Fribourg: Éditions de la Librairie de l'Université 1942, S. 286. (Übersetzung Thomas Järmann: «Zum Ende der Probe wurde er von allen Darstellern gefeiert, von allen Gruppenleitern. Ein wahrer Triumph.»)

<sup>580</sup> Guy Métraux zit. nach: Cart 1905, S. 2 (Hervorhebung im Original). (Übersetzung Thomas Järmann: «Und wer bekommt keine feuchten Augen, wenn die weite Melodie des Ranz des vaches langsam im grossen Amphitheater aufsteigt, eine ganze Welt evozierend, den Berg und seine frischen Düfte, die saubere Luft an den sonnigen Gipfeln!»)

Die Bedeutung des Lieds, das sich im Umfeld der *Fête des Vignerons* von einem Freiburger Sennenlied über den Status eines überregionalen Lobgesangs zu einer veritablen patriotischen Hymne entwickelt hatte, zeigen die oben gemachten Ausführungen eindrücklich. Dass Fritz Dür fast alle Sätze aus dem Festspiel in seine Sammlung aufgenommen hat, zeigt, welche Bedeutung er dieser Musik beimass. Aus der Sonotheek wurde der *Ranz des Vaches* aus den *Fête des Vignerons* zwar nur viermal ausgeliehen. Dass Dür aber weitere Bearbeitungen des Kuhreihens in die Sammlung aufgenommen hat, belegt die Relevanz, die er selbst diesen Musikstücken zuschrieb. Man findet neben dem Satz aus der *Fête des Vignerons* diverse Stücke mit den Titeln *Ranz des vaches*, *Lyôba* oder *Kuhreihen*:

- Die Fassung des *Ranz des vaches* von Joseph Bovet von 1921
- Ein Chorlied mit dem Titel *Liauba* von Joseph Bovet, das jedoch nur im Refrain mit dem bekannten Lied übereinstimmt
- Ein *Ranz des vaches* auf einem Alphorn gespielt
- Eine Orchesterfassung von Roger Vuataz
- Fünf gejedelte Stücke mit dem Titel *Kuhreihen*

Egal in welcher Version, das Lied wurde zu einem Erinnerungsort<sup>581</sup> und trug zur Konstruktion und Vergewisserung von Identität bei. Der «Ort» (gemeint ist das Lied) wurde «mit einer «symbolischen Aura» umgeben» und «durch die intentionale symbolische Überhöhung» zum Erinnerungsort, nicht nur für Westschweizer, sondern aufgrund seiner Bekanntheit eben auch auf nationaler und sogar internationaler Ebene.<sup>582</sup>

#### 4.5 Fallstudie #5 – G. Nino Ivgilia: *Schweizer Seen. Suite II*

G(iovanni?) Nino Ivgilia schrieb zwei Suiten mit dem Namen *Schweizer Seen*. Die erste Abfolge enthält die Titel:

Suite I

1. Genfersee. *Ländliche Erinnerung vom Genfersee*.<sup>583</sup>
2. Vierwaldstättersee. *Dampferfahrt auf dem Vierwaldstättersee*.
3. Luganersee. *Dorftanz am Luganersee*.
4. Zürichsee. *Serenade am Zürichsee*.
5. Thunersee. *«Chilbi» am Thunersee*.

---

<sup>581</sup> Nora 1998.

<sup>582</sup> Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 24

<sup>583</sup> Die Beinamen stehen in der Piano-Direktionsstimme.



Eine Aufnahme dieser Suite findet sich in der Fonoteca unter der Archivnummer BSFILE12495. Es handelt sich dabei um eine Einspielung des Radioorchesters Beromünster unter Paul Burkhard aus dem Radiostudio Zürich mit dem Aufnahmedatum vom 5. September 1956. Die in Klaviersystemen notierte Direktionsstimme dazu ist beim Orchester Reto Parolari in Winterthur als Leihmaterial erhältlich.

Die zweite Abfolge enthält die folgenden Titel:

- Suite II
- 1. Bodensee
- 2. Bielersee
- 3. Murtensee
- 4. Neuenburgersee
- 5. Zugersee
- 6. Langensee

Es liegt eine Einspielung durch das Radioorchester Beromünster unter Jean-Marie Auberson vor, die am 20. Juli 1961 von Fritz Dür für die Sammlung der Sonotheek kopiert wurde. Das Stimmenmaterial dazu findet sich in der Schweizerischen Nationalbibliothek unter der Bezeichnung Mq 950. Die erste Suite wurde von Walter Alois Dobler<sup>584</sup> orchestriert, die zweite von Gino Filippini<sup>585</sup>.

#### 4.5.1 Das Phantom G. Nino Iviglia

Durchforstet man Bibliothekskataloge, Antiquariate, schlicht auch das Internet, nach dem Komponisten Iviglia, so findet man ihn als Komponisten von Schlagerliedern, meist aus den 40er und 50er Jahren. Eine Auswahl ist hier aufgelistet:

- 1939 *Die Welt versinkt*. Foxtrot. Text von Günther Schwenn<sup>586</sup> und Peter Schaeffers<sup>587</sup>, Musik von G. Nino Iviglia, arrangiert von Gino Filippini. Erschienen bei P. Leonardi in Mailand.
- 1939 (oder 1945) *Lasst wehen die Fahnen. Auf Kameraden, reichet euch die Hände*. Text von Hans Martin Cremer<sup>588</sup>, Musik von G. Nino Iviglia. Erschienen bei Caesar Bahar Edition Baltic in Berlin.
- 1941 *Tedeschina – Vieni con me in Italia! (Komm mit mir nach Italien)* Text von Günther Schwenn und Peter Schaeffers, Musik von G. Nino Iviglia, arrangiert von Franz Stolzenwald<sup>589</sup>. Erschienen bei Robert Franke in Hamburg.

---

<sup>584</sup> Walter Alois Dobler (?–1960): Schweizer Dirigent, Komponist und Arrangeur.

<sup>585</sup> Gino Filippini (1900–1962): Italienischer Filmmusikkomponist.

<sup>586</sup> Günther Schwenn (eigentl. Adolf Hermann Carl Günther Franzke) (1903–1991): Deutscher Liedtexter.

<sup>587</sup> Peter Schaeffers (?): Deutscher Komponist.

<sup>588</sup> Hans Martin Cremer (1890–1953): Deutscher Schriftsteller, Komponist und Liedtexter.

<sup>589</sup> Franz Stolzenwald (?): Deutscher Komponist und Arrangeur.

- 1941 *Mädel, weine nicht* (Marsch) Text von Josef Eller<sup>590</sup>, Musik von G. Nino Iviglia, arrangiert von Max Villinger<sup>591</sup>. Erschienen bei August Cranz in Leipzig.
- 1952 *Tango Signorina. Jeder Mann, der dich sieht* (Tango) Text von Geka<sup>592</sup>, Musik von G. Nino Iviglia, arrangiert von Gino Filippini. Erschienen bei Drei Ringe in Freiburg i.B.
- 1954 *Quand s'allument les étoiles* (Tango) Text von Jean Loysel<sup>593</sup>, Rolf Marbot<sup>594</sup> und Manuel Salina<sup>595</sup>, Musik G. Nino Iviglia. Keine weiteren Angaben.

Besonders das Lied *Komm mit mir nach Italien* muss sich grosser Beliebtheit erfreut haben, denn der Text dazu wurde unter anderem sogar auf Postkarten gedruckt.

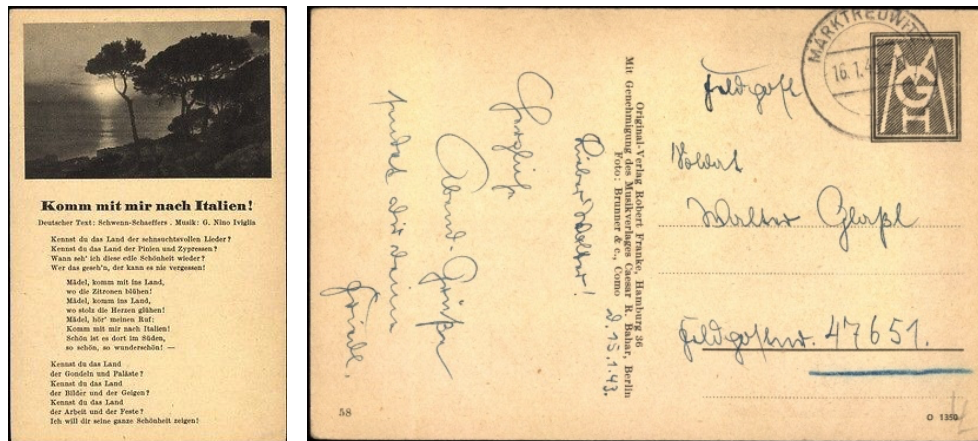


Abb. 30: Vorder- und Rückseite der Postkarte.

[http://www.ebay.ch/itm/Lied-Ak-Komm-mir-Italien-Schwenn-Schaeffers-G-Nino-Iviglia-/371108819539?pt=Ansichtskarte\\_Zubehör&hash=item5667cf3253](http://www.ebay.ch/itm/Lied-Ak-Komm-mir-Italien-Schwenn-Schaeffers-G-Nino-Iviglia-/371108819539?pt=Ansichtskarte_Zubehör&hash=item5667cf3253), aufgerufen am 4.11.2014.

Diese Hinweise lassen auf einen relativ grossen Erfolg der Schlager aus der musikalischen Feder von Iviglia schliessen. Sucht man nun aber nach dem Komponisten selbst, so verlaufen eigenartigerweise alle Spuren im Nichts! Sowohl die Suche im weltweiten Netz als auch das Verfolgen von Indizien und Anhaltspunkten zu Verlagen verliefen erfolglos. Die Nachfragen bei der SUIISA, bei Turicaphon AG Edition in Riedikon (ZH) und bei Edition Helbling AG in Volketswil (ZH), welche einige Werke Iviglias verlegt haben, führten zu dem Ergebnis, dass der Name in den jeweiligen Datenbanken zwar auftaucht, jedoch keine weiteren Angaben dazu zu finden sind. Auf dem Titelblatt des Schlager-Tangos *Basta, nur kein Wort von*

<sup>590</sup> Josef Eller (?): Deutscher Liedtexter.

<sup>591</sup> Max Villinger (?): Komponist und Arrangeur.

<sup>592</sup> Hierbei könnte es sich um Gustav Köhler handeln, der unter dem Pseudonym Wilhelm Geka u.a. den Roman *Duell der Geschlechter: Ein Roman in Briefen* (1921) verfasst hatte. Genauere Angaben liessen sich nicht eruieren.

<sup>593</sup> Jean Loysel (eigentl. Auguste Schmutz) (1889–1962): Französischer Komponist und Liedtexter.

<sup>594</sup> Rolf Marbot (eigentl. Friedel Albrecht Marcuse) (1906–1974): Komponist, Autor, Pianist und Musikverleger.

<sup>595</sup> Manuel Salina (eigentl. Manuel Gunther Salinger Ehrenfried) (?): Deutscher Komponist und Liedtexter.

*Treue!*<sup>596</sup> ist als Textdichter Ralph Maria Siegel<sup>597</sup> angegeben. Eine Nachfrage bei dessen Sohn Ralph Siegel<sup>598</sup> ergab, dass Siegel zusammen mit Iviglia wohl mehrere Lieder komponiert hatte, dieser aber nicht weiter bekannt ist. Ebenfalls verlief die Suche über andere angegebene Verlage ins Leere, da diese heute nicht mehr existieren.

Es scheint also so zu sein, dass G. Nino Iviglia ausser seinen Schlägern und den beiden Schweizer-Seen-Suiten keine weiteren Spuren hinterlassen hat, die Aussagen zu seiner Person machen würden. Einem Phantom gleich taucht er zwar auf, ist aber nicht greifbar. Es ist möglich, dass es sich bei G. Nino Iviglia um ein Pseudonym handelt – ebenso wie bei einigen oben erwähnten Textdichtern –, zu dessen bürgerlichem Namen sich heute aber keine Verbindung mehr herstellen lässt.

In der oben aufgeführten wahllosen Titelliste taucht der Name Gino Filippini als Arrangeur auf. Er zeichnet auch für die Instrumentierung der hier zu besprechenden Suite *Schweizer Seen* verantwortlich. Filippini begann als 21-Jähriger in der italienischen Jazzband Black and White Jazz Band zu spielen. In der Folgezeit wurde er Mitarbeiter und Orchesterleiter bei der RAI. Zwischen den Jahren 1936 bis 1962 schrieb er die Filmmusiken zu über 40 Filmen und mehrere erfolgreiche Lieder. Seine cineastischen Erfahrungen und Kniffs im Orchestrieren sind es sicherlich auch, die den *Schweizer Seen* einen «filmmusikalischen Klang» verleihen, ein Charakteristikum, das weiter unten noch ausgeführt werden soll.

Interessant bei all diesen Namen und Biografien ist, dass scheinbar eine weitverzweigte Vernetzung über den deutsch- und italienischsprachigen Raum vorhanden gewesen sein muss.

#### 4.5.2 Einige analytische Bemerkungen

Eine analytische Beschreibung der einzelnen Sätze soll hier nicht vorgenommen werden. Stattdessen sollen nur einzelne Besonderheiten und Auffälligkeiten erwähnt und eine gesamthafte Beschreibung vorgenommen werden. Eine tabellarische Übersicht soll Auskunft über die wichtigsten musikalischen Parameter geben, sodass sich Gemeinsamkeiten ablesen lassen.

---

<sup>596</sup> Iviglia, Giovanni und Ralph Siegel: *Basta basta, nur kein Wort von Treue!* <http://www.worldcat.org/title/basta-basta-nur-kein-wort-von-treue-no-more-tamo-sospiravi-allora-tango/oclc/724084938> (aufgerufen am 4.11.2014).

<sup>597</sup> Ralph Maria Siegel (eigentl. Rudolf Maria Siegel) (1911–1972): Deutscher Komponist, Liedtexter und Tenor.

<sup>598</sup> Ralph Siegel (\*1945): Deutscher Musiker, Schlagerkomponist und Musikproduzent.

	Anzahl (Haupt-) Themen	Form	Intro und Coda	Vorherrschend I und V	Kadenzierungen über X <sup>79</sup>	Ausweichung in die Medianttonarten	Tonika mit hinzugefügter Sexte X <sup>6</sup>	Vorkommen von Akkord mit tief alterierter Quinte X <sup>5</sup>
Bodensee	1	A–A'–A''	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Bielersee	2	A–A'	✓	✓		✓	✓	✓
Murtensee	3	A–B–C–Trio– C'–A'–B' (Marsch)	✓	✓	✓	✓		✓
Neuenburgersee	2	Zweiteilig	✓				✓	
Zugersee	2	Dreiteilig (jeweils A–B–A–A)	✓		✓		✓	✓
Langensee	3	A–B–C	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Abb. 31: Zusammenstellung der wichtigsten musikalischen Gemeinsamkeiten in Iviglias Suite *Schweizer Seen II*.

Die Tabelle zeigt, dass sich die Stücke an einfachen Schemata orientieren. Dominiert von klar hörbaren, in sich geschlossenen Hauptthemen lassen sich in der Partitur formgebende Einheiten ablesen. Aus den Themen herausgelöste Motive dienen in Überleitungen oder modulierenden Abschnitten als verbindende Elemente. Zusätzlich werden alle Stücke von zum Teil ausgedehnten Introduktionen und Codas eingerahmt.

Grundsätzlich folgen die einzelnen Sätze einfachen harmonischen Strukturen; es herrschen Tonika und Dominante vor, wobei häufig über die stärker wirkenden Dominantseptnonakkorde kadenziert wird, um die Grundtonart zu bekräftigen. Oftmals stehen ein Themenblock oder die Wiederholung eines Themas in einer Tonart der Ober- oder Untermediante. Diese tonartliche Verwandtschaft wird dabei instrumentatorisch so umgesetzt, dass sie von Hörerinnen und Hörern gerne als «cineastisch» empfunden wird.<sup>599</sup>

<sup>599</sup> So wurde ich etwa von P.J., einer «Broadcasting Swissness»-Projektmitarbeiterin, nach dem Anhören eines ganz ähnlich gearbeiteten Stück gefragt, was es denn sei, das dieses Stück «cineastisch» erklingen lasse. Dabei meinte sie genau dieses Rücken einer Melodie in die Obermediante.

Interessant ist das Auftreten der Tonika mit zusätzlicher Sexte, häufig auch am Schluss von Abschnitten oder gar als Schlussakkord. Diese Einfärbung der Akkorde, eine Übernahme aus dem Jazz, führt dazu, dass die Akkorde als schwebend wahrgenommen werden, und ist ebenfalls ein Merkmal des Schlagers. Ein weiteres harmonisches Element, das in fünf der sechs Sätze auftaucht, sind Akkorde (meist in Moll) mit tiefalterierter Quinte. Fast ausschliesslich treten diese Akkorde nach dem nicht alterierten Ursprungsakkord auf (z. B.:  $a^7 \rightarrow a^{7>5}$ ) und haben entweder doppeldominantische Funktion oder sind wirkungsvolle, aber funktionslose Akkordfärbungen, beispielsweise wenn sie nacheinander als Harfen-Arpeggien erklingen.

#### **4.5.3 Trotz Willkürlichkeit die gewünschten Assoziationen**

G. Nino Ivgilia nutzte bei der Komposition der *Schweizer Seen-Suite* – gerade was die Harmonik betrifft – viele gängige musikalische Chiffren und handwerkliche Tricks aus der Jazz- und der Schlagerwelt. Zusammen mit den melodisch einfachen und eingängigen Melodien bediente der Komponist die Bedürfnisse einer Hörerschaft nach leichter Unterhaltungsmusik, die sich im Grenzbereich von Schlagermusik und Klassik bewegte. Über die gewählten Titel verpasste er der Suite einen Bezug zur Schweiz, wobei jedoch die Titel der einzelnen Sätze beliebig sind und eher ordnenden Charakter haben, sicherlich nicht für den Inhalt bedeutsam sind.

Die Ausleihstatistik zeigt – geht man davon aus, dass bei den nicht handschriftlich vermerkten Einträgen die ganze Suite ausgeliehen wurde –, dass *Bodensee* und *Bielersee* die am häufigsten ausgeliehen Sätze waren.

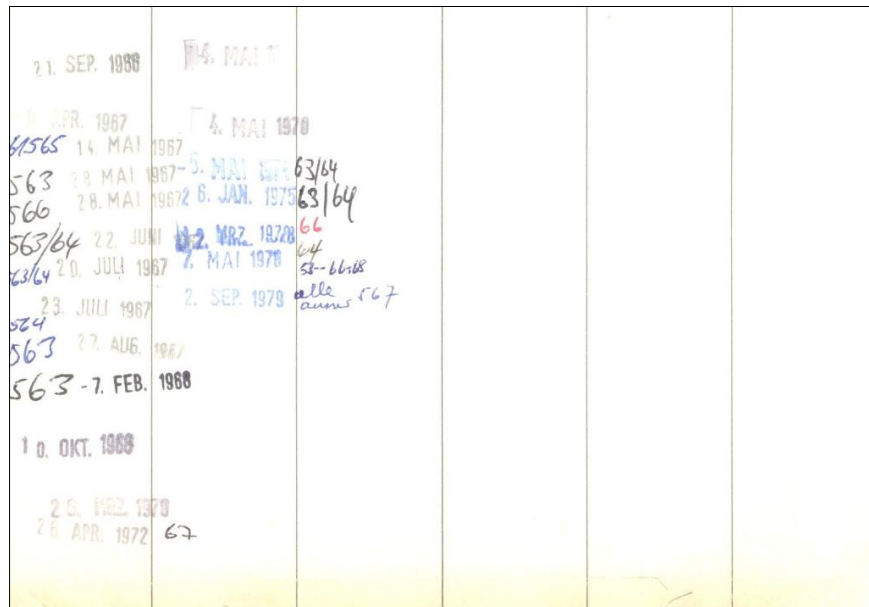


Abb. 32: Rückseite der Karteikarte zur Suite *Schweizer Seen*. BE MG DUR B61563.

Satztitel	Bodensee	Bielensee	Neuen- burgersee	Murtensee	Langensee	Zugersee
Anzahl Ausleihen	15	14	10	9	8	7

Abb. 33: Ausleihstatistik aller Sätze der Suite *Schweizer Seen*.

Die relative Beliebtheit bei den Sendegestaltern zeigt, dass sich über diese Art von Musik Swissness gut transportieren liess. Die Stücke sprachen von ihrem klanglichen Habitus her mit Sicherheit ein grosses Publikum an. Unterhaltungsmusik, Schlager und Jazz waren beim Radio auf dem Vormarsch, es wurde jedoch darauf geachtet, dass nicht «allzu einseitig zeitgenössisch dem Jazz» gehuldigt wurde.<sup>600</sup> Iviglias Tonsprache dürfte den Nerv der Zeit getroffen und mit den für das Musikstück an sich belanglosen und willkürlichen Titeln bei den Hörerinnen und Hörern im Ausland die nötigen Assoziationen hervorgerufen haben.

#### 4.6 Fallstudie #6 – Blasmusikkompositionen von Robert Blum und Armin Schibler

Eine Geschichte der Blasmusik, insbesondere der Sinfonischen Blasmusik, soll hier nur in wenigen Sätzen dargelegt werden, da diese nicht das Zentrum dieses Kapitels sein soll. Sie soll lediglich dazu dienen, ein Verständnis für die Tragweite dieses Genres zu wecken, welches dann schlussendlich für die Frage nach der Bedeutung der gewählten Fallbeispiele für die Sammlung Dür dient. Walter Biber beschrieb in seinem Buch (Biber 1995) eine ausführliche Entwicklung der Blasmusik von ihren Anfängen in der Antike bis heute,

<sup>600</sup> JB SRG 1951, S. 6.

beschränkte sich dabei aber ausschliesslich auf die dem Militär nahestehenden Formen. Reichardt (Reichardt 2011) und Veit (Veit 2013) fassten die neuere Zeit und ihre Strömungen zusammen, dies vor allem mit Blick auf Paul Hindemith<sup>601</sup> und dessen Beiträge zur Sinfonischen Blasmusik. Wolfgang Suppan (Suppan 1987) schliesslich zeichnete auch die Bedeutung der zürcherischen Stadt Uster für diese Genealogie auf.

#### **4.6.1 Blasmusik als Importprodukt: Von England über Deutschland nach Uster**

Wie erwähnt, soll hier nicht die vollständige Geschichte der Sinfonischen Blasmusik rekapituliert werden. Für die Zeit vor dem 19. Jahrhundert reicht das Wissen, dass Blasmusik – gemeint ist hier immer die mit Blechblasinstrumenten besetzte Blasmusik – seit jeher militärisch konnotiert war und sich aus dem militärischen Feldspiel im Laufe der Zeit Dorfvereine mit Pfeifern und Tambouren entwickelt hatten.

Sowohl im Konzertwesen als auch im Amateurbereich erfreuten sich die verschiedensten Formen der Blasmusik bald grosser Beliebtheit, da sie im Freien grössere Aufmerksamkeit erlangen konnten als anders besetzte Formationen. In Erinnerung gerufen werden soll beispielsweise die *Music for the Royal Fireworks* von Georg Friedrich Händel, welche 1748 mit einem riesigen Apparat von Bläsern aufgeführt wurde.

Da betreffend der bürgerlichen, nicht höfischen und militärischen Blasmusikforschung noch wenig geschrieben wurde, schliesse ich mich der in der genannten Literatur vertretenen Grenze an und setze das Aufkommen der bürgerlichen Blasmusik mit der Französischen Revolution an:

«Mit der Französischen Revolution begann nicht nur das Zeitalter der Massen, sondern auch das Zeitalter der Blasmusik im heutigen landläufigen Sinne, d. h. der Musikausübung mit Holz-, Blech- und Schlaginstrumenten in orchestertermässiger Besetzung.»<sup>602</sup>

Wesentlich zu ihrem Aufkommen haben auch instrumententechnische Verbesserungen beigetragen, die es nicht nur erlaubten, dass es den Instrumentalisten möglich war, alle chromatischen Töne rein zu intonieren, sondern die auch zur Vergrösserung des Tonumfangs führten, sodass ein Tonsatz in allen Lagen möglich wurde. Zu diesen Veränderungen gehörten etwa: 1818 die Erfindung der Ventile für die Blechblasinstrumente (Chromatik, Intonation), 1835 die Erfindung der Tuba, die zu einer Aufwertung der Blechblasinstrumente

---

<sup>601</sup> Paul Hindemith (1895–1963): Deutscher Komponist.

<sup>602</sup> Bieber, Walter: *Aus der Geschichte der Blasmusik in der Schweiz*. In: Wolfgang Suppan und Eugen Brixel (Hg.): *Alta Musica* 1. Tutzing 1976, S. 127–143. S. 135.

führte, und 1846 die Patentierung des Saxofons, welches zu einer Erweiterung des Klangspektrums und Vermischung des Holz- und Blechregisters beitrug. Um den Fehlbedarf an Originalliteratur abzudecken, wurde in dieser Zeit viel Musik für die diversen Besetzungen arrangiert. Diese Arrangements dienten aber auch der Popularisierung von Musik. Schon seit der Klassik dienten Bearbeitungen von Originalwerken – wie es etwa Arrangements von Orchestermusik für Klavier vierhändig für den Hausgebrauch darstellen – oder das Zusammenstellen von Opernmelodien zu Potpourris für eine klein besetzte Formation der Unterhaltung, der Verbreitung und dem Bekanntmachen.

Vor und während des Zweiten Weltkriegs wurde die Blasmusik wieder verstärkt militärisch geprägt und gerade in Deutschland als Propagandainstrument eingesetzt:

«Der nach 1933 verstärkte Aufbau der Militärmusik und der Bläserformationen staatlicher Organisationen erfolgte selbstredend nicht nur unter musikalischen Aspekten und zeigte nur wenige musikalische bedeutende, unter dem Einfluß der NS-Ideologie entstandene Ergebnisse und fand 1945 sein Ende mit der Auflösung aller bestehenden Musikkorps.»<sup>603</sup>

Der Bezug zum militärischen Ursprung zeigt sich auch im Repertoire heutiger Konzerte von Blasmusikvereinen, die in ihren Programmen die obligaten Märsche, neben neuen Originalkompositionen und Arrangements, spielen. Zwischen diesen beiden Polen – den Militärspielen und den Amateurblesorchestern der Dorfvereine – klafft, auch wenn sich die beiden Formationen aus je dem einen rekrutieren, eine Lücke; nämlich die der konzertanten Blasmusik. In den grossen Konzertsälen findet man sie vergleichsweise selten. In diesem Bereich setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Strömung ein, die – trotz Beiträgen von namhaften Komponisten – einen schwierigen Stand hat.

In Grossbritannien und den USA entwickelten sich zum Ende des 19. Jahrhunderts viele Blasorchester.<sup>604</sup> Englische Komponisten wie Ralph Vaughan Williams<sup>605</sup> und Gustav Holst<sup>606</sup> setzten mit ihren Kompositionen für Blasmusikorchester neue Massstäbe, in dem sie sich vom damals üblichen, zumeist militärisch geprägten Repertoire bewusst distanzierten. Nicht

---

<sup>603</sup> Reichardt, Hendrik: *Plädoyer für die symphonische Blasmusik. Paul Hindemiths Konzertmusik für Blasorchester op. 41 und seine Symphony in B flat for Concert Band*. Mainz: Schott Music 2011, S. 19.

<sup>604</sup> Reichardt 2011, S. 17.

<sup>605</sup> Ralph Vaughan Williams (1872–1924): Englischer Komponist und Dirigent.

<sup>606</sup> Gustav Holst (1874–1934): Englischer Komponist und Musikpädagoge.



neue, avantgardistische Kompositionselemente waren es, die diese Werke prägten, sondern gerade gegenteilige. Williams und Holst blickten zurück auf alte Formen und Inhalte und füllten diese mit ihrer idiomatischen Musiksprache. Diese Abkehr von den grossen Formen der Spätromantik war aber nicht nur ein Phänomen der Blasmusik, sondern ein Zeichen der Zeit überhaupt. Die Musik von Vaughan Williams und Holst war an die traditionelle, authentische Volksmusik Englands gebunden und durch die alleinige Verwendung von Blasinstrumenten (reines Blech, oder auch mit Holzbläsern gemischt) – auch solcher, die weniger als Melodieinstrumente bekannt waren und solcher, die im Sinfonieorchester sonst nur harmoniefüllende und tuttiverstärkende Aufgaben übernahmen – ergaben sich neue Klangfarben. Gustav Holsts *First Suite for Military Band in Eb* op. 28/1 (1909) und *Second Suite for Military Band in F* op. 28/2 (1911) wurden sehr schnell zu Standardwerken der Blasorchesterliteratur.

Im deutschsprachigen Raum zählt Paul Hindemith zu den Vorreitern dieses Musikgenres. Mit seiner 1926 in Donaueschingen uraufgeführten *Konzertmusik für Blasorchester* op. 41 leistete er einen Beitrag, der zwar nicht unmittelbar Nachahmer fand, der aber trotzdem von grosser Bedeutung war. 1951 folgte die *Symphony in B*. Weitere Namen, die in diesem Zusammenhang zu nennen wären, sind Igor Stravinski<sup>607</sup>, Arthur Honegger oder Ernst Krenek<sup>608</sup>.

Hindemith, der die Gräuel des Ersten Weltkriegs als Militärmusiker und aktiver Soldat miterlebt hatte, hatte zunächst ein äusserst gespaltenes Verhältnis zur Blasmusik, denn «aus diesen Erlebnissen resultierte seine antimilitärische Einstellung, die alles patriotische, militärische und paramilitärische Gebaren weitestgehend nur als geistige Verwirrung empfinden konnte. Die gesamte Blasorchesterszene in Deutschland, auch und gerade die zivilen Laienblasorchester erschienen Hindemith fortan wohl unter diesem Licht, da diese Klangkörper oft das Repertoire und das äussere Erscheinungsbild eines Militär-Blasorchesters hatten und meist von pensionierten Militärmusikern geleitet wurden».<sup>609</sup> Erst in seiner Emigrantenzzeit in den USA schien sich sein Verhältnis zur Blasmusik gewandelt zu haben.<sup>610</sup> Zwar schuf er bereits 1926 mit der *Konzertmusik für Blasorchester* op. 41 eine Komposition zur Aufwertung

---

<sup>607</sup> Igor Stravinski (1882–1971): Russischer Komponist.

<sup>608</sup> Ernst Krenek (1900–1991): Österreichischer Komponist.

<sup>609</sup> Reichardt 2011, S. 23.

<sup>610</sup> Ebd., S. 25.

dieses Orchestertyps, aber erst mit der 1951 geschriebenen *Symphony in B flat for Concert Band* scheint ihm die Überwindung des Militärischen gelungen zu sein. «Die *Symphony* gilt nicht nur als ein Meilenstein der Literatur für Blasorchester, sondern sie hat sicher eine Bedeutung für die Gattung im 20. Jahrhundert allgemein.»<sup>611</sup> Neu an den Kompositionen Hindemiths war, dass er sich im Satz an den Werken für klassisches Sinfonieorchester orientierte und so bezieht sich etwa die Titelbezeichnung «Konzertmusik» im ersten Werk laut Giselher Schubert «vor allem auf die für Blasorchester neuartige Satztechnik»<sup>612</sup>.

Hindemiths Ziel war es, mit seinen Beiträgen das gewohnte Klangbild, das der Hörer von den üblichen Märschen gewohnt war, zu überwinden; ein Vorhaben, das sich auch in seinen anderen Orchesterpartituren zeigt, denn in vielen sind die Bläser meist stark besetzt und so den Streichern akustisch manchmal gar überlegen. Gerade die *Symphony in B flat*, die zeitlich den beiden Fallbeispielen am nächsten steht, hat sich mit ihrer «stupenden Kunstfertigkeit seitdem als eines der Hauptwerke dieser Gattung bewährt».<sup>613</sup>

In der Schweiz sind als Komponisten von Sinfonischer Blasmusik die bereits besprochenen Komponisten Doret und Moeckel zu nennen; des Weiteren aber auch Gian Battista Mantegazzi<sup>614</sup>, Stephan Jaeggi<sup>615</sup>, Jean Daetwyler, Paul Huber<sup>616</sup>, Albert Häberling<sup>617</sup> oder der noch zu besprechende Robert Blum. Eine längere Aufzählung der Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf diesem Gebiet gewirkt haben, ist nicht nötig (sie findet sich etwa bei Suppan [Suppan 1987]), aber das Wissen um die zunehmende Bedeutung und Beliebtheit reicht, um zu verstehen, dass die unten dargelegten Kompositionen nicht Solitäre in der musikalischen Landschaft waren, sondern Exempel eines sich in dieser Zeit ausweitenden Genres.

1956 fand in Uster zum ersten Mal die «Arbeitstagung für Blasmusik» statt. Diese – in der Folge «Internationale Festliche Musiktage für zeitgenössische Blasmusikwerke» genannt – wurden vom Dirigenten und Komponisten Albert Häberling ins Leben gerufen. Die jeweils

---

<sup>611</sup> Reichardt 2011, S. 10.

<sup>612</sup> Schubert, Giselher: *Kontext und Bedeutung der «Konzertmusiken» Hindemiths*. In: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 4. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1980, S. 85–114, S. 91.

<sup>613</sup> Schubert, Giselher: *Music for Wind Ensemble and Concert Band*. In: Berlin Symphony Orchestra und Roger Epple (Dir.): *Hindemith, Toch, Gál, Krenek: Music for Wind Ensemble and Concert Band*. WERGO 2000, CD - Wergo 66412. Booklet, S. 2.

<sup>614</sup> Giovanni Battista Mantegazzi (1889–1958): Schweizer Komponist und Dirigent.

<sup>615</sup> Stephan Jaeggi (1903–1957): Schweizer Komponist und Dirigent.

<sup>616</sup> Paul Huber (1918–2001): Schweizer Komponist.

<sup>617</sup> Albert Häberling (1919–2012): Schweizer Dirigent, Komponist und Musikpädagoge.

dreitägigen Musiktage fanden anfänglich alle zwei Jahre statt, später nur noch alle vier Jahre, und bestanden aus Konzerten und Referaten von Dirigenten, Komponisten und Musikwissenschaftlern. Die Tagung wurde zu einer Plattform zeitgenössischer Musik für Blasorchester und machte Uster zum «Mekka» für dieselbe.

Die nun folgenden Fallbeispiele sind Bindeglieder zwischen militärischer Blasmusik, wie sie in der Sammlung von Fritz Dür in grosser Zahl vorkommt, und dem Genre der E-Musik.

#### **4.6.2 Überlegungen zur *Ouvertüre über Schweizerische Volkslieder* von Robert Blum**

Robert Blum wurde am 27. November 1900 in Zürich geboren. Er studierte am Konservatorium Zürich bei Volkmar Andreae und nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin bei Ferruccio Busoni<sup>618</sup>. In die Schweiz zurückgekehrt, arbeitete er hauptsächlich als Dirigent von verschiedenen Chören und Orchestern, später auch als Lehrer. Er war Gründungsmitglied der Pro Musica, der Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und gründete 1935 den Madrigalchor Zürich, mit dem er *Le vin herbé* von Frank Martin<sup>619</sup> uraufführte und diesem damit zum ersten grossen Erfolg verhalf.

Blums Œuvre umfasst Werke aller Gattungen, von der Oper bis hin zur Kammermusik für die verschiedensten Besetzungen. Am bekanntesten wurde er jedoch durch seine Filmmusik für viele Schweizer Filme der 1940er und 1950er Jahre (u. a: *Uli der Pächter*, *Anne Bäbi Jowäger* oder *Wachtmeister Studer*). Er schrieb aber auch Opern, Sinfonien und Oratorien sowie Volksmusik. Er verstarb am 9. Dezember 1994.

Die hier zu besprechende *Ouvertüre über Schweizerische Volkslieder* entstand 1957. Es handelt sich dabei um eine von Albert Häberling angeregte Neuinstrumentierung der bereits 1954 entstandenen *Ouvertüre über schweizerische Volksliedmelodien* (sic.: eine kleine Veränderung im Namen) für Sinfonieorchester.

#### Robert Blum: *Ouvertüre über Schweizerische Volkslieder* – analytische Betrachtungen

Blum reiht in seiner *Ouvertüre* – die in der Form Introduction–A–B–C–D–E–Coda aufgebaut ist – Volkslieder aneinander, die heute kaum mehr bekannt sind (vgl. Anhang 9.5). Ausser in

---

<sup>618</sup> Ferruccio Busoni (1866–1924): Italienischer Pianist und Komponist.

<sup>619</sup> Frank Martin (1890–1974): Schweizer Komponist.

der Introduction, wo zwei Volkslieder verwendet werden, erklingt in jedem Abschnitt ein Lied, wobei einer deutlich hörbaren Präsentation der Melodie jeweils ein verarbeitender Abschnitt folgt, der auch die sonst klaren harmonischen Fortschreitungen erweitert. Im in F-Dur geschriebenen Stück stellt der in der Medianten A-Dur gehaltene Abschnitt *B* eine harmonische Insel dar. Über die Tonart C-Dur, die Dominante, die den Abschnitt *C* bestimmt, findet der Komponist zurück zur Tonika, die die abschliessenden Episoden prägt. Eine letzte, modulierende Überleitung führt in die Coda, in der über dem Orgelpunkt *F* (ganz zum Schluss erklingt darüber auch der Tritonus H-Dur) ins finale F-Dur gefunden wird.

Die in den einzelnen Abschnitten verwendeten Volkslieder sind:

Introduction: *Vermahnlied an die Eidgenossenschaft* und *Kappeler-Lied*

Abschnitt A: *Der Bär von Appenzell*

Abschnitt B: *De rot Schwyzer*

Abschnitt C: *Roulez Tambour*

Abschnitt D: *Herz, wohi zieht es di?*

Abschnitt E: *O mein Heimatland*

Die Autorenschaft des *Vermahnlied an die Eidgenossenschaft* ist nicht restlos geklärt. Blum selbst gibt an, dass es von Huldrych Zwingli<sup>620</sup> stammt, Otto von Greyerz<sup>621</sup> vermutete Ulrich Bräker<sup>622</sup>, den armen Mann aus dem Toggenburg, um 1570, als Autor.<sup>623</sup> Gesichert von Zwingli stammt das Kappeler-Lied, welches um 1529 entstand. Der Autor des Lieds *Der Bär von Appenzell* ist unbekannt, laut Blum soll es aus dem 18. Jahrhundert stammen. Bei *De rot Schwyzer* handelt es sich ebenfalls um ein altes Volkslied, dessen Quellen nicht eruierbar waren. Es beginnt mit den Worten: Ach Mutter, liebe Mutter, gib du mir einen Rat. Interessanterweise gibt es diesen Text auch im op. 75, den *Balladen und Romanzen*, von Johannes Brahms, wobei dort als Textquelle *Aus des Knaben Wunderhorn* angegeben ist. Für das Lied *Roulez, Tambour* wird Henri-Frédéric Amiel<sup>624</sup> als Autor angegeben und für *Herz, wohi zieht es di?* Ferdinand Huber<sup>625</sup>, der Komponist des bekannten Volksliedes *Lueget, vo*

<sup>620</sup> Huldrych Zwingli (1484–1531): Schweizer Reformator.

<sup>621</sup> Otto Aimé Alphons von Greyerz (1863–1940): Schweizer Schriftsteller und Sprachwissenschaftler.

<sup>622</sup> Ulrich Bräker (1735–1798): Schweizer Schriftsteller.

<sup>623</sup> von Greyerz, Otto: *Ein hübsch Lied zuo Ehren der Graffschaft Tockenburg*. In: Schwyzerlüt. Zyttschrift für üsi schwyzerische Mundarte. Bd.5 (1942–1943). Heft 9-11, Seite 34. <http://retro.seals.ch/digbib/view?pid=szu-001:1942-1943:5::114> (aufgerufen am 7.9.2014).

<sup>624</sup> Henri-Frédéric Amiel (1821–881): Schweizer Schriftsteller und Philosoph.

<sup>625</sup> Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863): Schweizer Komponist.

*Berg und Tal*. Letztlich lassen sich Gottfried Keller<sup>626</sup> und Wilhelm Baumgartner<sup>627</sup> als Autoren für *O mein Heimatland* ausmachen.

#### 4.6.3 Überlegungen zur *Fantasia Helvetica* von Armin Schibler

Der 1920 in Kreuzlingen geborene Armin Schibler besuchte das Gymnasium in Aarau und studierte danach Musik bei Walter Frey<sup>628</sup> und Paul Müller-Zürich am Konservatorium in Zürich. Von 1942 bis 1945 war er Schüler von Willy Burkhard<sup>629</sup>. In seinen kompositorischen Anfängen komponierte Schibler eine Reihe von Werken, die barocke, spätromantische und impressionistische Einflüsse zeigen. Nach Kriegsende begab er sich zu einem Studienjahr nach England, wo er Kontakte zu Benjamin Britten und Michael Tippett<sup>630</sup> knüpfte.

1949 bis 1953 besuchte er wiederholt die Darmstädter Ferienkurse und nahm in dieser Phase auch Zwölftonelemente in seine Kompositionen auf, verweigerte sich jedoch den absolut strengen Regeln der Dodekafonie. Daneben liess er sich von Wolfgang Fortner<sup>631</sup>, Ernst Krenek<sup>632</sup>, René Leibowitz<sup>633</sup> und Theodor W. Adorno unterrichten.

Ab 1952 beschäftigt er sich zunehmend mit den Dimensionen von Rhythmus, dem menschlichen Körper und dem Tanz, und so entstanden viele Werke für die Tanzbühne. Der eigenen Musiksprache folgend, integrierte er auch Elemente des Jazz, des Blues, der Volksmusik, der Improvisation und der populären Musik. Intensiv war auch seine Beschäftigung mit dem Musiktheater und «aus seiner Betroffenheit über die ihn bedrängenden Zeitprobleme wie die Zerstörung der natürlichen Lebensgrundlagen (Umwelt/Schöpfung), der Ost-West-Konflikt, der Machtmissbrauch in diktatorischen Staaten oder die immer stärkere Kommerzialisierung und Vermassung des kulturellen und geistigen Lebens im Westen [entstanden] gesellschaftskritische Hörwerke».<sup>634</sup> Seit 1944, bis kurz vor seinem Tod, war Schibler vollamtlicher Musiklehrer am Züricher Real- und Literaturgymnasium. Für die Schulmusikpraxis entstand dann auch sein Lehrgang *Vom Körper zum Schlagzeug* (posth. 1987).

---

<sup>626</sup> Gottfried Keller (1819–1890): Schweizer Schriftsteller und Politiker.

<sup>627</sup> Wilhelm Baumgartner (1820–1867): Schweizer Pianist, Dirigent und Komponist.

<sup>628</sup> Walter Frey (1898–1985): Schweizer Pianist und Musikpädagoge.

<sup>629</sup> Willy Burkhard (1900–1955): Schweizer Komponist.

<sup>630</sup> Michael Tippett (1905–1998): Englischer Komponist.

<sup>631</sup> Wolfgang Fortner (1907–1987): Deutscher Komponist, Kompositionslehrer und Dirigent.

<sup>632</sup> Ernst Krenek (1900–1991): Amerikanischer Komponist österreichischer Herkunft.

<sup>633</sup> René Leibowitz (1913–1972): Französischer Dirigent, Musikpädagoge, Schriftsteller und Komponist lettisch-polnischer Herkunft.

<sup>634</sup> Schibler, Gina: *Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist... Biographie und Werk des Komponisten und Musikschriftstellers Armin Schibler*. Bern et al.: Peter Lang 2000, S. 16–17.

Armin Schibler verstarb am 7. September 1986 und hinterliess 227 Kompositionen, dazu literarische Texte, musiktheoretische Schriften und musikpädagogische Veröffentlichungen. Ein Grossteil von Schiblers Werken widmet sich mythisch-religiösen wie auch zeitkritischen Themen und so ist sein Lebenswerk «ein stetes Kreisen um die Phänomene Musik und Sprache mit ihren vielfältigen Bedeutungsvarianten. Immer ist er auf der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksformen und Möglichkeiten. Dabei kommt die Vielfalt der Musikgattungen wie Jazz, Volksmusik, Unterhaltungsmusik, Schlager, Pop, Rock, Blues etc. zum Zuge. Schibler kennt keine Betriebsblindheit in Bezug auf musikalische Gattungen: Nicht nur klassische Musik lässt er gelten, sondern die Vielfalt der Musikidiome und der musikalischen Ausdrucksformen von Menschen rund um den Erdball».<sup>635</sup> Dazu bediente er sich aller Gattungen der Instrumental- sowie der Vokalmusik, wobei das Musikdramatische sowie das Verhältnis von Musik und Sprache immer im Zentrum standen.

#### Armin Schibler: *Fantasia helvetica* – analytische Betrachtungen

Die *Fantasia helvetica* ist von der Besetzung her ein absoluter Solitär in Schiblers Werkkatalog. Weder zeitlich davor noch danach gibt es ein weiteres Werk für diese Besetzung. Erst 1976 entstand das *Concerto 77* für Sinfonieorchester und Big Band, in dem den Bläsern wieder eine grosse Rolle zuteilwurde.

Komponiert wurde die *Fantasia helvetica*, deren Autograf im Paul-Sacher-Archiv in Basel liegt, im Frühjahr 1960. Es handelt sich dabei um ein einsätziges Werk, dem das Formschema Introduction–A–Einschub–B–Choral–Apotheose–Coda zugrunde liegt (vgl. Anhang 9.6). Verschiedene thematische Materialien prägen die einzelnen Teile. Das im Grundsatz atonikale Stück endet nach einer pompösen Schlusssteigerung in einem reinen C-Dur-Akkord.

Besonders ohrenfällig ist das Erklängen des Chorales *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Dieser erklingt in Gänze im langsamen Einschub und im Tutti überhöht in der Schlussapotheose. Die Verwendung dieses Chorales, der von Philipp Nicolai<sup>636</sup> um 1598 verfasst wurde, wirft einige Fragen auf. Jedoch konnte die Hauptfrage nach dem Warum auch seine Tochter in einer Anfrage nicht beantworten. Sucht man nach musikhistorischen Verbindun-

---

<sup>635</sup> Schibler 2000, S. 19.

<sup>636</sup> Philipp Nicolai (1556–1608): Deutscher Pfarrer und Liederdichter.

gen, dann stösst man schnell auf Johann Sebastian Bachs gleichnamige Kantate, der die Melodie ebenfalls als Grundlage diente und die Bach im Jahre 1725 für das Kirchenfest der Mariä Verkündigung geschrieben hatte. Diese Kantate trägt im Bach-Werke-Verzeichnis die symbolträchtige Nummer Eins. Ob dies ein Hinweis ist? – Leider lässt sich dies nicht beantworten. Befragt man den Text nach einer möglichen Verbindung, kommt man auch nicht weiter, denn Nicolais Choraltext besingt die Freude des Gläubigen über die Geburt Jesu und bezieht sich auf eine Bibelstelle in der Offenbarung (Offb. 22,16):

«Ich bin die Wurzel des Geschlechts David, der helle Morgenstern.»

Diese Morgenstern-Metapher bezieht sich allerdings auf den Beginn der Endzeit.<sup>637</sup> Diese religiösen Verbindungen werfen natürlich Fragen nach Armin Schiblers Haltung zu religiösen Fragen auf. In der Biografie über ihren Vater zeichnete Gina Schibler ein differenziertes Bild der Religiosität ihres Vaters. So schrieb sie etwa, dass diese sich in einer «Scheu im Gebrauch des Wortes *Gott*»<sup>638</sup> zeigte, was auch für seine Werke gelte, in denen er direkte religiöse Aussagen so gut wie nie wagte. Er habe sich auch nie «als explizit *christlichen* Menschen verstanden. Seine Eltern erzogen ihn überkonfessionell, auch wenn er als getaufter Protestant den Konfirmandenunterricht besuchte».<sup>639</sup> Weiter schrieb sie:

«Gott ist für Schibler zeitlebens kein ferner, unerreichbarer Gott, um den er zu ringen hat, Gott ist anwesend, nah, erfahrbar,...»<sup>640</sup>.

Auch wenn sich diese Frage klären liess, bleibt doch offen, was denn nun der Choral in einem Werk, das den Titel *Fantasia helvetica* und zusätzlich noch den Untertitel «Der Rütlichschwur» trägt, zu suchen hat. Weder gibt es vom Choral her Verbindungen zu schweizerischen Anhaltspunkten noch sind andere musikalische Elemente mit Schweizerischem in Verbindung zu bringen. Es bleibt somit vorerst ungeklärt, womit und woran Schibler das Helvetische in seiner Fantasie festmachen wollte!

---

<sup>637</sup> Stalman, Joachim: Art.: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. In: Hahn, Gerhard und Jürgen Henkys (Hg.): Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland, Hft. 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 42–52, hier S. 46–47.

<sup>638</sup> Schibler 2000, S. 195.

<sup>639</sup> Ebd., S. 197.

<sup>640</sup> Ebd., S. 198.

Abschliessend ist noch die Frage nach der Uraufführung zu diskutieren. Laut Tatjana Schibler, seiner Frau, wurde die *Fantasia Helvetica* im Herbst 1984 in Uster uraufgeführt.<sup>641</sup> Diese Angabe findet man auch in anderen biografischen Texten zu Schibler:

«1984 wurde das Werk unter A. Häberling in Uster aufgeführt.»<sup>642</sup>

Hier wird die Verbindung zum bereits erwähnten Albert Häberling gezogen. Laut dem Titelblatt des Autografs (Paul-Sacher-Archiv, Basel: Nachlass Armin Schibler 191) wurde die Fantasie im Auftrag der Gemeinnützigen Gesellschaft Uster komponiert, wodurch sich eine Verbindung zum «Mekka» der Blasmusik ziehen lässt. Im Archiv des Radiostudios Bern wurde jedoch ein Bandaufnahmezettel<sup>643</sup> gefunden, der besagt, dass am 23. Juni 1962 vom Basler Radioblasorchester unter der Leitung von Hans Moeckel eine Aufnahme gemacht wurde (Es handelt sich dabei um das Original, von dem die Kopie für die Dür-Sammlung gemacht wurde). Es scheint, dass die Existenz dieser Aufnahme in Vergessenheit geriet und sich weder die Witwe noch Biografen daran erinnern konnten, sofern sie denn Kenntnis von dieser Aufnahme hatten.

#### 4.6.4 Alt trifft neu: Traditionelles Liedgut als Quelle moderner Blasmusik

Wie aufgezeigt werden konnte, stehen beide Komposition in der Tradition der Sinfonischen Blasmusik, wie sie sich – aus England kommend und von Paul Hindemith entscheidend mitgeprägt – als Zweig der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte. Sowohl Blum als auch Schibler verwendeten als thematisches Grundmaterial Melodien aus einer älteren Zeit. Gerade bei Blum stellt sich die Frage – und dies im Gegensatz zum Beispiel von Hans Moeckel und seiner *Rhapsody in Swiss-Dur* –, wie gut die von ihm verarbeiteten Lieder bei den Hörenden bekannt waren. Ein möglicher Anhaltspunkt dazu könnte die Datenbank zur Sammlung von Fritz Dür sein. Darin findet man das *Vermahnlied an die Eidgenossenschaft* in einer Chorbearbeitung von August Oetiker<sup>644</sup> und *Roulez, Tambour* in einer Bearbeitung für eine Blechbläserformation von Gustave Doret. Es dürfte also so sein, dass mindestens ein

---

<sup>641</sup> Schibler, Tatjana: *Doppelfuge. 1942–2004. Mein Leben mit dem Komponisten Armin Schibler*. Erlangen: Filos 2009, S. 509–510.

<sup>642</sup> Schibler, Armin: *Armin Schibler. Das Werk 1986. Selbstdarstellung, Werkliste und Werkdaten, Dokumente zur Realisation, Werkstatt-Texte, Biographisches*. Adliswil: Alkun-Verlag Albert J. Kunzelmann 1985, S. 132.

<sup>643</sup> Radiostudio Bern, Begleitblatt zur Aufnahme T256: Schibler, Armin: *Fantasia Helvetica*. Aufnahmedatum: 23.6.1962.

<sup>644</sup> August Oetiker (1874–1963): Schweizer Komponist und Dirigent.



Teil der Lieder nicht völlig unbekannt war, die Lieder aber in dieser Zeit nicht mehr so stark im Bewusstsein der Leute verankert waren. Die Karteikarte zum Tonband zur Komposition von Robert Blum belegt, dass das Band im Zeitraum von Juni 1966 bis März 1972 sechsmal ausgeliehen wurde. Dies zeigt, dass das Stück den Radiomachern zwar bekannt war, es jedoch als Transportmittel einer musikalischen Swissness nicht von sehr grosser Bedeutung war, was an der eben angesprochenen Unbekanntheit der zugrunde liegenden Lieder gelegen haben dürfte.

Im Falle von *Wie schön leuchtet der Morgenstern* als prominentes Tonmaterial in Schiblers Komposition lässt sich kein gültiger Schluss ziehen und eine Bedeutung für eine allfällige inhärente Swissness-Idee herleiten. Zum Tonband zur Komposition von Armin Schibler ist leider keine Karteikarte erhalten, wodurch sich keine Aussage zu einer möglichen Bedeutung für den Sender machen lässt.

#### **4.7 Exkurs: Gibt es eine Schweizer Nationalmusik?**

Ein Exkurs zu Nationalmusik in einer Abhandlung zu Swissness? – Mir scheint diese vielleicht anachronistisch scheinende Abschweifung in gegenüberstellendem Sinne interessant. Auch wenn sich der Begriff der Nationalmusik grundsätzlich auf musikalische Werke bezieht, die im 19. Jahrhundert komponiert wurden, auf Werke, die einen aussergewöhnlich starken Bezug zur Geschichte und Kultur der Nation aufweisen, aus der der Komponist des betreffenden Werks stammt, so meine ich, dass hier ein paar vergleichende Überlegungen angebracht sind.

Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus stellte zu Recht fest, «daß die Idee des Nationalen in der Musik eine Kategorie ist, die primär aus ihrer geschichtlichen Funktion heraus verstanden werden muß».<sup>645</sup> Deshalb soll in einigen Zeilen die historische Entstehung des Begriffs des Nationalen und der Idee hinter der Nationalmusik ausgeführt werden. Die Literatur dazu ist sowohl aus kulturanthropologischer Sicht wie auch aus musikwissenschaftlicher ziemlich umfangreich. Neben den beiden grundlegenden Schriften von Eric Hobsbawm<sup>646</sup> und Benedict Anderson<sup>647</sup>, die bereits für andere Abschnitte fundamental waren, ist aus dem Fachgebiet der Musikwissenschaft neben dem bereits zitierten Dahlhaus

---

<sup>645</sup> Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6). Laaber: Laaber <sup>2</sup>2008, S. 32.

<sup>646</sup> Hobsbawm, Eric: *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press <sup>2</sup>1992.

<sup>647</sup> Anderson <sup>2</sup>1996.

die Dissertation von Miriam Noa (Noa 2013) zu nennen und dazu eine ganze Reihe von Aufsätzen, die die unterschiedlichen Entwicklungen von «Nationbuilding» mit Bezug auf die Musik darlegen.

### Historische Herkunft und Bedeutung des Begriffs «Nation»

Der Begriff der «Nation», vom lateinischen Wort «natio» stammend und damit begrifflich eng mit der Geburt und der Herkunft verbunden, hat in sehr viele Sprachen Eingang gefunden. Anderson versteht darunter eine «vorgestellte politische Gemeinschaft»<sup>648</sup>. Sie ist damit kein natürliches Gebilde, sondern ein historisches durch ideologische, politische und soziale Mechanismen und Prozeduren entstandenes. Noch im 15. Jahrhundert existierten der «ältere staatsrechtlich geprägte Begriff einer Nation, der alle Untertanen des Reiches angehören, und der sprachlich-ethisch-kulturell orientierte Nationsbegriff, der zunehmend an Boden gewinnt, nebeneinander».<sup>649</sup> Im 16. und 17. Jahrhundert verwendete man den Begriff mehrheitlich noch, wie ihn die Antike gebrauchte, und verstand unter Volk (lat. «populus») einen eher wertneutralen Ausdruck, der die Gesamtheit eines Gemeinwesens bezeichnete, im Gegensatz zum eindeutig pejorativen Ausdruck «vulgus», der sich auf die sozialen Unterschichten bezog.<sup>650</sup> Die moderne Idee der Nation, wie sie sich seit der Französischen Revolution abzeichnete, beruhte auf dem Antagonismus «wir gegen die Anderen». Mehr und mehr gestaltete sich Nation als diskursive Konstruktion einer möglichen Wirklichkeit; Nationenbilder wurden zu kollektiven Konstrukten.

### Die Wandlung des Nationen-Begriffs durch J. G. Herder

Verstärkt ab Mitte des 18. Jahrhunderts, tritt der Begriff «Nation» wieder deutlicher in Erscheinung, «getragen nun von der aufsteigenden, gebildeten und den Idealen der Aufklärung folgenden Bürgerschicht, die Begriffe wie Nationaltheater, Nationalerziehung und dergleichen prägt»<sup>651</sup>. Gegenüber der früheren soziologischen Bedeutung von «Volk», als Begriff für die Unterschicht, kann sich eine vereinzelte Gleichsetzung von «Volk» und «Nation»

---

<sup>648</sup> Anderson<sup>2</sup> 1996, S. 15.

<sup>649</sup> Vgl.: Koselleck, Reinhart.: Art. *Volk, Nation*. In: Otto Brunner et al.: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 7. Stuttgart: Klett 1992, S. 141–431, S. 290.

<sup>650</sup> Noa, Miriam: *Völkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert* (Populäre Kulturen und Musik, Bd. 8.). Münster et al.: Waxmann 2013, S. 16.

<sup>651</sup> Ebd.

zunächst nicht behaupten. Erst Johann Gottfried Herder<sup>652</sup> initiierte den entscheidenden Bedeutungswandel, indem er das Volk in einer kollektiven, in Sprache, Seele und Charakter vereinten Individualität, die auch die Stände übergreift, aufwertete.<sup>653</sup> Herder, der als Erster die Vokabeln ‹Nation› und ‹Volk› durchgängig gleichbedeutend benutzte, sorgte mit seiner begrifflichen Wende dafür, «dass sich die kommenden Generationen Deutscher in erster Linie als Sprach- und Kulturnation»<sup>654</sup> verstanden. Für ihn existierte in jeder Nation «ein Bündel aus charakteristischen Eigenschaften, die ihr das unverwechselbare Gepräge gaben. Hinsichtlich der Musik suchte man die Verschiedenartigkeit und Eigenheit der Nationen in den so genannten Volksliedern. Um die Wende zum 19. Jahrhundert entstanden aufgrund dieser Geisteshaltung europaweit Volksliedsammlungen, die es sich zur Aufgabe machten, durch die gesammelten Beispiele diese Eigenarten zu dokumentieren, die Reichhaltigkeit der eigenen Kultur zu demonstrieren und somit den politischen Emanzipationswillen zu unterstreichen. [...] Diesen ‹Volksgeist›, wie ihn Herder nannte, gelte es durch ethno-graphische Feldforschungen ausfindig zu machen und möglichst umfassend zu dokumentieren».<sup>655</sup> Zwar stand Herder mit diesen Ansichten keineswegs am Anfang dieser Idee, aber seine Texte und Standpunkte erfuhren europaweit eine beeindruckende Rezeption und so können sie durchaus als Grundlage für die philosophische Fundierung des europaweiten Konzepts der Nationalmusik gesehen werden.

Im 19. Jahrhundert erfuhr die europäische Landkarte schwerwiegende Veränderungen, einhergehend mit politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen, die zu zahlreichen Neugründungen von Staaten führten. Man fing an, das Nationale in der Musik nicht als wählbare Schreibweise, sondern als Mitgift des Herderschen ‹Volksgeistes› zu begreifen. Diese ‹Volksgeist›-Hypothese traf mit einem politischen Nationalismus zusammen, der sich während der verschiedenen Revolutionen herausbildete und dessen Überzeugung es war, «daß es die Nation sei – und nicht die Konfession, die Klasse oder die Dynastie –, der der Bürger bei einem Konflikt der Pflichten die primäre Loyalität schulde».<sup>656</sup> Dieser Entstehungsprozess der neuzeitlichen europäischen Nationen im 19. Jahrhundert – die

---

<sup>652</sup> Johann Gottfried Herder (1744–1803): Dichter und Philosoph.

<sup>653</sup> Koselleck, Reinhardt.: Art. *Volk, Nation*. In: Otto Brunner et al.: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 7. Stuttgart: Klett 1992, S. 141–431, S. 292.

<sup>654</sup> Noa 2013, 2013, S.

<sup>655</sup> Ritter, Rüdiger: *Neuer Wein in alten Schläuchen. Gedanken zu den Konzepten ‹Nationalmusik› und ‹nationale Musik› am Beispiel des Komponisten Stanislaw Moniuszko*. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): *Archiv für Musikwissenschaft* 61/2004. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2004, S. 19–37, S. 21.

<sup>656</sup> Dahlhaus<sup>2</sup> 2008, S. 33.

nationale Zugehörigkeit wurde in Mitteleuropa vor allem als Identifizierung eines Volkes mit seiner Abstammung verstanden – zeigte seine Auswirkungen in allen Bereichen der Kunst und so wurde in allen künstlerischen Bereichen mittels der Selbstthematisierungen über den Bezug zu Territorium, Sprache, Geschichte und Schicksal das Kollektiv konstruiert. Die moderne Idee Andersons, dass «das nationale Kollektiv eine abstrakte Gemeinschaft [ist], die nicht auf dem Prinzip des Kennens und Begegnens all seiner Mitglieder basiert»<sup>657</sup> und es deshalb notwendig ist, dass man das selbstentworfene Bild von sich selbst unablässig neu entwerfen müsse, ist in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts bereits angelegt. Der moderne (National-)Staat definierte sich als Gruppe von Menschen, zu deren Stiftung von Identität Gemeinsamkeiten in der Sprache, in der Geschichte, in der Tradition und Religion sowie die Ethnie und das Territorium ausgemacht wurden. Nicht selten waren dies auch künstlich konstruierte Gemeinsamkeiten und dies führte zu einigen problematischen Aspekten der nationalen Identität. Eine Hegemonie der zumeist eingewanderten Oberschicht, die sich u. a. in Sprach- und Kulturunterschieden ausdrückte, führte häufig zu Spannungen mit der sozialen Unterschicht und die idealisierte Vorstellung von einer reinen Gemeinschaft war kaum eine solche, denn Grenzverläufe waren meist von Regierungen befohlene Einteilungen, die sich nicht immer mit dem realen Zugehörigkeitsgefühl deckten, und sie waren häufig Resultate von Auseinandersetzungen. Als Beispiel für ein erzwungenes, nicht freies Zusammenleben von verschiedenen Ethnien in einem Vielvölkerstaat soll das Kaiserreich Österreich um 1848 genannt sein. Im Gegensatz dazu präsentierte sich die Schweiz in der gleichen Zeit als Willensnation oder als Produkt von «Verfassungspatriotismus»<sup>658</sup>.

### Die Sprache als einheitsstiftende Dimension

Auf sprachlicher Ebene lassen sich Selbstbestätigung und Selbstbewusstwerdung gerade bei osteuropäischen Völkern in der Zeit des 19. Jahrhunderts gut beobachten. «The possession of an uncontaminated, originary language was the most important nation-defining criterion

---

<sup>657</sup> Anderson <sup>2</sup>1996, S. 210.

<sup>658</sup> Verfassungspatriotismus ist ein staatsbürgerschaftliches Konzept, welches sich als Alternative zum ethnischen Staatsverständnis sieht. Die Staatszugehörigkeit beruht diesem Konzept zufolge auf gemeinsamen politischen Werten wie Demokratie und Meinungsfreiheit statt auf Abstammungs- oder Sprachgemeinschaften. Dieses Konzept wurde von Dolf Sternberger vertreten. Vgl. dazu: Sternberger, Dolf: Verfassungspatriotismus. In: Peter Haungs et al. (Hg.): Schriften, Bd. 10. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1990.

in early nationalist writings»<sup>659</sup>, schrieb Marina Frolova-Walker in Bezug auf die russische Sprache. Bereits im 18. Jahrhundert reformierten Literaten wie Antioch Kantemir<sup>660</sup>, Michail Lomonossow<sup>661</sup> und Wassili Trediakowski<sup>662</sup> die russische Sprache und spätestens mit Alexander Puschkin<sup>663</sup> bekam sie im 19. Jahrhundert ihre moderne Gestalt. Die Bedeutung Puschkins zeigt sich auch darin, dass etwa *Rusland und Ljudmila* (1820) von Michail Glinka, *Boris Godunow* (1825) von Modest Mussorgskij und *Eugen Onegin* (1825–1831) von Pjotr Tschaikowski als Vorlagen für ihre Opern dienten und heute zweifelsohne zum russischen Kulturerbe gezählt werden dürfen. Das Bewusstwerden und Aufwerten einer eigenständigen Sprache, häufig nicht die der regierenden Oberschicht, sind entscheidende Faktoren im Prozess des Nationbuilding und so gewinnt die Prosodie dann auch für die Gestaltung der musikalischen Phrasen, vor allem in der Oper, grösste Bedeutung. Die Ausbildung einer nationalen Literatur hatte geradezu eine katalytische Wirkung für die Ausbildung einer nationalen Musik. Ähnliches lässt sich auch für die tschechische Sprache beobachten.

In der Epoche zwischen 1780 und 1848, welche in die tschechische Geschichtsschreibung als «Nationale Wiedergeburt»<sup>664</sup> einging, wurde die tschechische Schriftsprache des 17. und 18. Jahrhunderts stark kritisiert. Erst Josef Dobrovský<sup>665</sup>, Josef Jungmann<sup>666</sup> und den Slowaken Jan Kollár<sup>667</sup> und Pavel Jozef Šafárik<sup>668</sup> gelang es, eine moderne tschechische Schriftsprache zu schaffen, die sich stark an die Sprache des 16. Jahrhunderts, des «Zweiten goldenen Zeitalters», anlehnte.<sup>669</sup> Dobrovský verfasste 1809 mit seinem Lehrwerk *Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache zur gründlichen Erlernung derselben für Deutsche, zur*

---

<sup>659</sup> Frolova-Walker, Marina: *Against Germanic Reasoning. The Search for a Russian Style of Musical Argumentation*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 104–122, S. 106. (Übersetzung Thomas Järmann: Der Besitz einer unverdorbenen, originären Sprache war das wichtigste nationenbildende Kriterium in den frühen nationalistischen Schriften.)

<sup>660</sup> Antioch Dmitrijewitsch Kantemir (1708–1744): Russischer Dichter, Satiriker, Diplomat.

<sup>661</sup> Michail Wassiljewitsch Lomonossow (1711–1765): Russischer Dichter, Naturwissenschaftler und Reform der russischen Sprache.

<sup>662</sup> Wassili Kirillowitsch Trediakowski (1703–1769): Russischer Dichter und Literaturtheoretiker. Gilt als einer der Begründer der klassischen russischen Literatur.

<sup>663</sup> Alexander Sergejewitsch Puschkin (1799–1839): Russischer Dichter.

<sup>664</sup> Universität Koblenz-Landau: *Geschichte der mittel- und osteuropäischen Staaten*. <http://www.uni-koblenz.de/ist/ewis/czlkgesch.html> (aufgerufen am 13.7.2015).

<sup>665</sup> Josef Dobrovský (1753–1829): Böhmischer Theologe, Philologe und Slawist. Gilt als einer der Begründer der modernen tschechischen Schriftsprache.

<sup>666</sup> Josef Jungmann (1773–1847): Böhmischer Sprachwissenschaftler.

<sup>667</sup> Ján Kollár (1793–1852): Slowakischer Lyriker.

<sup>668</sup> Pavel Jozef Šafárik (1795–1861): Slowakischer Wissenschaftler und Dichter.

<sup>669</sup> My Czech Republic: *Prager Geschichte durch die Jahrhunderte*. <http://www.myczechrepublic.com/de/ge-schichte-tschechien/geschichte-prag.html> (aufgerufen am 13.7.2015).

*vollkommenen Kenntnis für Böhmen* die erste moderne tschechische Grammatik. Doch erst 1880 bekam das Tschechische in Böhmen und Mähren den Status einer Amtssprache, ohne jedoch bis zum Ende der Donaumonarchie in beiden Kronländern volle Gleichberechtigung mit dem Deutschen zu erlangen.

### Die Rolle der Musik

Neben der Literatur war die Musik eines der wichtigsten Werkzeuge bei allen Nationbuilding-Prozessen. Die Schaffung einer Nationalmusik kann daher als Versuch verstanden werden, «eine eigenständige Musiktradition zu schaffen, die einem politisch-gesellschaftlichen Ziel, nämlich der Beförderung der Nationalbewegung und der Demonstration der Absicht zur Erlangung eines unabhängigen Staates, dienen sollte».<sup>670</sup> Dieses Aufkeimen der verschiedenen Nationalbewegungen spiegelte sich sowohl im Volksliedgut als auch in der Kunstmusik. In der Kombination von szenischer Handlung und hoch emotionalem Gesang erlebte daher die Nationaloper, als Paradebeispiel von Verschmelzung von Drama und Musik, ihre Blüte. Neue Theater-, Konzert- und Opernhäuser entstanden in den rasch wachsenden Städten Europas und Musik, Kunst und Kultur – als Ausdruck einer frischen Gemeinschaftskonstruktion – erhielten ihre Spielorte, die auch für die breite Bevölkerung zugänglich waren. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass «die Entstehung einer Nationalmusik fast immer als Ausdruck eines politisch motivierten Bedürfnisses [erscheint], das eher in Zeiten der erstrebten, verweigerten oder gefährdeten als der erreichten oder gefestigten nationalen Selbständigkeit hervortritt».<sup>671</sup> Nationalmusik unterscheidet sich jedoch von nationaler Folklore, denn «erst durch die Versetzung in das bürgerlich-städtische Milieu und durch eine ausgesprochen artifizielle Behandlung des Tonmaterials»<sup>672</sup> wird sie zu einer solchen.

### Die Oper als Schlachtross für die Nationalmusik

Gerade die Oper schien prädestiniert zu sein für die Etablierung einer Nationalmusik. Die Verbindung von für die Geschichte einer Nation wichtigen Stoffen mit dem Emotionalen der Musik, die zudem noch national oder regional gefärbt war, bewies sich als besonders ge-

---

<sup>670</sup> Ritter 2004, S. 30.

<sup>671</sup> Dahlhaus<sup>2</sup> 2008, S. 31.

<sup>672</sup> Bühl, Walter Ludwig: Musiksoziologie. (Varia Musicologica 3). Bern et al.: Peter Lang 2004, S. 349.

eignet für das Transportieren von nationalen Gefühlen. Eine Auswahl der im Allgemeinen als Nationaloper deklarierten Bühnenwerke zeigt die folgende Aufstellung. Die Bedeutung zweier soll danach kurz ausgeführt werden:

Land	Titel der Oper	Komponist	Jahr
Russland	Ein Leben für den Zaren	Michail Glinka	1836
Ungarn	Hunyadi László	Ferenc Erkel	1844
Polen	Halka	Stanisław Moniuszko	1858
Tschechien	Die verkaufte Braut	Bedřich Smetana	1865
Russland	Boris Godunow	Modest Musorgskij	1874

Abb. 34: Osteuropäische Nationalopern im 19. Jahrhundert.

Im 18. Jahrhundert wurde Polen dreimal (1772, 1793 und 1795) von seinen Nachbarn Preussen, Österreich und Russland überfallen und unter diesen aufgeteilt. Dadurch wurde Polen seiner Souveränität beraubt und in drei unterschiedliche Staaten zerrissen. Durch diese Teilung blühte der polnische Nationalismus auf. Es wuchs das Bestreben nach Wiedervereinigung und die Unabhängigkeit wiederzuerlangen:

«Cultural nationalism in Poland was concerned with forging and expressing a national consciousness.»<sup>673</sup>

In dieser Phase galt die idealisierte bäuerlich-ländliche Kultur als ursprünglich und echt. Der deutsch-polnische Komponist Józef Elsner<sup>674</sup> untersuchte in seinen theoretischen Schriften die metrischen und rhythmischen Strukturen der polnischen Sprache und beschrieb so als Erster die polnische Prosodie:

«In making the connection between language and music, Elsner compared poetic metres with the rhythms of Polish folk dances.»<sup>675</sup>

Um 1840 begann Stanisław Moniuszko mit dem Anlegen des 12-bändigen *Śpiewnik domowy* (dt. Hausliederbuch) für Gesang und Klavier. Die einzigartige «Polishness»<sup>676</sup> dieser 268 Lie-

<sup>673</sup> Murphy, Michael: *Moniuszko and Musical Nationalism in Poland*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 163–180, S. 163. (Übersetzung Thomas Järmann: In Polen bedeutete kultureller Nationalismus mühevolleres Bestreben nach und Ausdrücken von nationalem Bewusstsein.)

<sup>674</sup> Józef Elsner (1769–1854): Deutsch-polnischer Komponist, Kapellmeister, Musiktheoretiker, Publizist und Musikpädagoge.

<sup>675</sup> Murphy 2001, S. 166. (Übersetzung Thomas Järmann: Um die Verbindung zwischen Sprache und Musik aufzuzeigen, verglich Elsner poetische Metren mit Rhythmen polnischer Volkstänze.)

<sup>676</sup> Ebd., S. 167.

der liegt in der Verwendung von polnischen Tanzrhythmen; ein Rezept, das er dann auch in der Oper *Halka* anwandte:

«The «national spirit» is powerfully expressed in the Polish dances [...]. These dances were one of the major attractions of the opera.»<sup>677</sup>

Dem tschechischen Komponisten Bedřich Smetana reichte die Verarbeitung von Volkstanzrhythmen aber nicht mehr. War Moniuszkos *Halka* noch im Stile einer Grand opéra angelegt – des fünftaktigen Operntypus, zu dessen typischen Elementen Balletteinlagen gehörten –, wollte Smetana einen anderen Weg gehen. Für die Oper lehnte er den konservativen nationalen Folklorismus ab, was jedoch nicht für seine Klaviermusik gilt, und er wollte auf den Ideen der Neudeutschen Schule – einer von Franz Liszt angeführten musikalischen Strömung, die die Entwicklung weg vom konservativen Musikverständnis hin zur Programmmusik propagierte – Tschechisches schaffen.<sup>678</sup> Mit seiner Rettungsoper *Dalibor* (1868), die zur Grundsteinlegung des Prager Nationaltheaters komponiert wurde, sollte bewusst eine tschechische Nationaloper geschaffen werden. Vorlage für das Libretto bildete der mythische Stoff des böhmischen Ritters Dalibor von Kozojedy<sup>679</sup> aus dem 15. Jahrhundert. Mythologie, Verankerung im Volkswissen, eine Musik, die aus der Seele des Volkes sang, und die öffentlichkeitswirksame Premiere, die mit einem national wichtigen Ereignis verknüpft war, bildeten eigentlich die ideale Grundlage für die Geburt einer Nationaloper. Doch die Rezeption wollte es anders! – Entgegen der Intention entwickelte sich durch die positive Rezeption die zwei Jahre zuvor geschriebene Oper *Prodaná nevěsta* (dt. Die verkaufte Braut) zur Nationaloper.<sup>680</sup>

Diese zwei dargestellten Beispiele, in Kürze und natürlich so nicht in allen Facetten, zeigen zwei unterschiedliche Möglichkeiten, wie eine Oper zu einer Nationaloper nobilitiert werden konnte. Entscheidend ist die Erkenntnis, dass nationale Musik zwar intendiert sein kann, normalerweise aber nur durch Akklamation der Nation (des Volkes, der Bevölkerung oder wie auch immer man die breite Masse in diesem Fall nennen möchte) und nur selten durch bewusstes Installieren entsteht.

---

<sup>677</sup> Murphy 2001, S. 169. (Übersetzung Thomas Järmann: Der «nationale Geist» wird kraftvoll in polnischen Tänzen ausgedrückt [...]. Diese Tänze waren eine der Hauptattraktionen der Oper.)

<sup>678</sup> Der Begriff «Neudeutsche Schule» selbst stammt von Franz Brendel (1811–1868), dem Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik.

<sup>679</sup> Dalibor von Kozojedy († vermutlich 1498): Böhmischer Ritter.

<sup>680</sup> Vgl. Rentsch, Ivana: *Die verkaufte Braut- Eine Nationaloper wider Willen*. In: Oper Schloss Hallwyl (Hg.): *Die verkaufte Braut*. Medieninformation (2009). URL: [http://www.operschlosshallwyl.ch/2009\\_verkbraut/medien/pdf/2009\\_07\\_06\\_Medieninfo\\_Oper\\_Hallwyl.pdf](http://www.operschlosshallwyl.ch/2009_verkbraut/medien/pdf/2009_07_06_Medieninfo_Oper_Hallwyl.pdf), S. 12–13.



### Kann man das ‹Nationale› musikalisch festmachen?

Aufgabe eines Nationalkomponisten war es, eine Tonsprache zu entwickeln, die frei von fremden Einflüssen war, und diese ursprünglichen Klänge in die Kunstmusik zu transferieren. Von daher müsste es auch möglich sein, in umgekehrter Versuchsanordnung, wenn der Komponist also synthetisiert, auf analytischem Wege die Merkmale des ‹Nationalen› greifbar zu machen. Es wurden verschiedentlich Versuche in diese Richtung unternommen. Von musikalischer Seite her gibt es zwei grundlegend verschiedene Ansätze, wie Komponisten mit der Problematik des ‹Nationalen› umzugehen versuchten: Während die einen ursprüngliche Volksmusik (regional bekannte Lieder oder Tänze) in ihre Musik aufnahmen, versuchten die anderen die Prosodie der jeweiligen Sprache in ihre Gesangsmelodien zu übernehmen.

Glinka und einige Nachfolger komponierten verschiedene Werke, die auf russischen Volksliedern beruhen. Doch da sich, wie Dahlhaus feststellte, Volksliedmelodien eher wenig zu einer musikalischen Verarbeitung eignen, gelingt ihre Verwendung als Material für sinfonische Prozesse nur selten ohne den Eindruck von Gewaltsamkeit.<sup>681</sup> Des Weiteren ist zu bemerken, dass sich beim blossen Zitieren von Volksmelodien zwei Sichtweisen ergeben:

1. Der ‹Exotismus› als der Versuch, «Charakteristika einer fremden Kultur in die europäische Musik zu integrieren, um dieser wieder Farbe und Kontraste zu geben»<sup>682</sup>.
2. Der ‹Folklorismus›, der zwar mit dem Exotismus verwandt ist, aber sozusagen einen verschleierte Exotismus für das eigene Land darstellt.<sup>683</sup>

Trotz des gelungenen Beispiels im Falle der Oper *Halka* von Moniuszko kommt Dahlhaus betreffend des Rückgriffs auf und der Verarbeitung von Folklore zum Schluss, dass die nationale Prägung von artifizieller Musik durch eben diese in zweifacher Hinsicht prekär ist:

«Einmal ist Volksmusik [...] weniger national als regional und sozial bestimmt und begrenzt; [...]. Zum anderen zeigt sich immer wieder, daß das bloße Zitieren von Folklore – die Methode, das importierte Stilmodell der Opera seria oder Opéra comique mit einheimischen Volksmelodien auszustatten – nicht genügte, um einen authentischen Nationalstil, in dem eine Nation sich wiederzuerkennen vermochte, zu begründen.»<sup>684</sup>

Von daher musste der Weg, wie ihn Smetana und andere Komponisten gingen, erfolgversprechender sein. Während bei Werken der ersten Gruppe ein Erkennen und Heraushören

---

<sup>681</sup> Dahlhaus <sup>2</sup>2008, S. 181.

<sup>682</sup> Bühl 2004, S. 348–349.

<sup>683</sup> Ebd.

<sup>684</sup> Dahlhaus <sup>2</sup>2008, S. 31.

von Bekanntem dem Kenner gut möglich ist (dies sollte im besten Falle eben auch der Nation gelingen), zeigen analytische Untersuchungen von Werken der zweiten Gruppe, dass sich das «Nationale» in diesen Fällen musikalisch kaum festmachen lässt. Michael Beckerman (Beckermann 1986) erstellte in seinem Aufsatz über das Tschechische in der Musik einen Kriterienkatalog, der musikalische Parameter nennt, die häufig in tschechischer Musik zu finden sind. Ähnliche Auffälligkeiten stellte Stuart Campell (Campell 2012) für die schottische Musik fest. «The insistent dotted rhythm; a use of a key with an ending on the dominant»<sup>685</sup>, darunter etwa den klischeehaften *Scotch snap*, den lombardischen Rhythmus. Für die dänische Nationalmusik machte Daniel Grimley eine «horn fifth rich sonority in spite of the absence of structural perfect cadences»<sup>686</sup> als charakteristisches Merkmal aus. Jedoch men schliesslich alle Autorinnen und Autoren zum selben und simplen Schluss, nämlich, dass sich das «Nationale» nicht an einzelnen musikalischen Elementen festmachen lässt. Dahlhaus schrieb dazu:

«Schließlich ist es, trotz ungezählter Bemühungen, immer noch schwierig, die nationale Substanz eines musikalischen Stils mit greifbaren Kriterien dingfest zu machen. Daß es selten gelingt, ein bestimmtes Detail – die Dudelsack-Quinte, die lydische Quarte oder ein rhythmisch-agogisches Muster – als spezifisch polnisch zu reklamieren, ohne daß es in anderen Zusammenhängen als skandinavische Eigentümlichkeit erscheint, ist noch die geringste Schwierigkeit; denn daß erst eine Konfiguration von Merkmalen, nicht ein einzelnes Merkmal, einen musikalischen Charakter kenntlich macht, gehört zu den tragenden Prinzipien einer Hermeneutik, die nicht in bloßer Stilstatistik steckenbleibt.»<sup>687</sup>

### Was eine Nationalmusik können muss und was sie nicht leisten kann

Was kann denn nun Nationalmusik sein und was muss Musik können, damit sie Nationalmusik werden kann? Es wurde festgestellt, dass es im Einzelnen keine musikalischen Elemente sein können, die einen nationalen Musikstil ausmachen, denn parallel geführte Terzen und Sexten sind beispielsweise nicht explizit tschechisch, nur weil man sie in den Werken von Antonín Dvořák häufig findet. Die Polysemie von musikalischen Elementen ist (fast) willkürlich. Wenn man in Tonsprünge, in harmonische Progressionen oder in

<sup>685</sup> Campell, Stuart: *What Happend to Scotland's Identity?* In: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hg.): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter 2012, S. 188–193, S. 193. (Übersetzung Thomas Järmann: Der beharrliche punktierte Rhythmus; die Verwendung einer Tonart endend auf der Dominante, ...)

<sup>686</sup> Grimley, Daniel: *Horn calls and Flattened Sevenths. Nielsen and Danish Musical Style*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 123–141, S. 128. (Übersetzung Thomas Järmann: ... eine «hornquintenreiche Klangfülle aufgrund der Abwesenheit von strukturell perfekten Kadenzen» als charakteristisches Merkmal aus.)

<sup>687</sup> Dahlhaus <sup>2</sup>2008, S. 31–32.

rhythmische Muster eine Deutung hineinlegen möchte, muss dies mit Vorsicht geschehen und es ist grundsätzlich zu hinterfragen, ob das zu deutende Musikstück denn überhaupt eine inhärente Botschaft besitzt.

Das Problem der Nationalmusik liegt in dem, was in ihr unterschwellig mitschwingt, oder wie es Dahlhaus ausdrückte:

«Erst die – partiell außermusikalisch motivierte – Entscheidung einer Nation (oder des Bildungsbürgertums einer Nation), ein bestimmtes Werk als musikalischen Ausdruck nationalen Wesens zu akzeptieren, bildet die Voraussetzung dafür, dass ein Stil, der zunächst ein Individualstil ist – sei es der Webersche oder der Smetanasche –, zum Nationalstil erhoben wird. [...] Ein Stil ist weniger von sich aus ein Nationalstil, als dass er durch Akklamation dazu gemacht wird.»<sup>688</sup>

Bei Nationalmusik handelt es sich letztendlich um Musik, die per Akklamation eine nationale Funktion einnimmt, also um Musik, die «the soul of a nation»<sup>689</sup> vertritt. Das Charakteristikum des Nationalen in der Musik wäre folglich weniger ein musikalisches als ein politisches und sozialpsychologisches. Nationale Musik bildet sich aus einem ganzen Komplex von geschichtlichen, geografischen und soziokulturellen Faktoren, in den sich der individuelle Kompositionsstil eines Komponisten einfügt, «wobei keine davon zu verabsolutieren ist».<sup>690</sup>

Für alle Prozesse des Nationbuildings, seien es nun die Tschechen im 19. Jahrhundert, die sich vom habsburgischen Kaiserreich loslösen möchten, oder die noch junge Schweiz nach 1848, ist neben der Frage nach dem eigenen Territorium die nach dem Verhältnis zu Fremden zentral. Die Frage nach dem Innen und Aussen, aber auch die Frage nach dem Oben und Unten, denn eine Schwierigkeit der Nationalmusik ist nicht selten ein Problem der gesellschaftlichen Schichten. Die Oberschicht sah häufig eine gekünstelte, verwässerte und häufig von anderen Einflüssen geprägte Musik als Nationalmusik (=stilisierte Volksmusik), die Unterschicht die einfache, von Sprache und Kultur geprägte Musik (=reine Volksmusik). Unter dem Strich lässt sich bilanzieren, dass es sich bei Nationalmusik schlicht um ein Rezeptionsphänomen handelt.

---

<sup>688</sup> Dahlhaus <sup>2</sup>2008, S. 55.

<sup>689</sup> White, Harry: *Nationalism, Colonialism and the Cultural Stasis of Music in Ireland*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 257–271, S. 257. (Übersetzung Thomas Järmann: Die Seele einer Nation)

<sup>690</sup> Lengová, Jana: *Die slowakische Musik des 20. Jahrhunderts und die Idee der Nationalmusik*. In: Helmut Loos und Stefan Keym (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004, S. 84–96, S. 95.

### Sind die von Fritz Dür gesammelten Musikstücke nun Teil einer Nationalmusik?

Um am Ende dieses Exkurses den Weg wieder zurück zu den davor besprochenen Fallbeispielen zu finden, muss noch die Frage geklärt werden, wie es denn nun um die gewählten Exempel steht. Können Werke wie die *Rhapsodie in Swiss-Dur* von Hans Moeckel, Gustave Dorets Musik zum Winzerfest oder G. Nino Ivglias *Schweizer Seen* Nationalmusik sein? – Wie wir gesehen haben, ist es fraglich, in welchem Masse die Individualität eines Komponisten durch die musikalische Substanz einer Nation oder umgekehrt die musikalische Substanz einer Nation durch die Individualität eines Komponisten geprägt wurde. Konkret gefragt:

«Wurde das Polnische und das Tschechische in der Musik durch Chopin und Smetana ans Licht gebracht und artifiziell gefasst oder umgekehrt die individuelle Signatur der Chopinschen und der Smetanaschen Musik durch Akklamation zum Nationaleigentum erklärt?»<sup>691</sup>

Über die musikalischen Elemente der besprochenen Werke soll an dieser Stelle nichts mehr gesagt werden, da die Stücke in den jeweiligen Kapiteln ausführlich besprochen wurden. Da, wie ausgeführt wurde, Nationalmusik ein Rezeptionsphänomen zu sein scheint und darüber hinaus meist von einer ideologischen, oder zumindest von einer politischen Unterfütterung getragen wird, ist bei den Fallbeispielen nach einer solchen zu fragen. Es muss festgestellt werden, dass ihnen allen diese Komponente fehlt. Sind sie denn nun nichts mehr als blosser Exotismus? – In seiner Untersuchung zur Identität der Schotten im 19. Jahrhundert stellte Stuart Campell fest:

«The Empire caused many Scots to seek self-advancement outside Scotland and they often cultivated their Scottish cultural roots abroad more zealously than they had done at home.»<sup>692</sup>

Ähnlich dürfte es auch bei den Auslandschweizerinnen und Auslandschweizern gewesen sein, die die Hörschaft des Kurzwelldienstes ausmachten. Sie bildeten Schweizer Clubs und waren durch nostalgisches Aufrechterhalten von Schweizer Traditionen besonders mit der Heimat verbunden. Durch die besondere Verbindung zur Heimat, die ureigene immanente Bedeutung einer einzelnen Komposition und die damit individuelle Akklamation könnte man aber fast davon sprechen, dass ein einzelnes Musikstück zumindest für eine einzelne Hörerin oder einen einzelnen Hörer punktuell den vermeintlichen Rang einer «persönlichen Nationalmusik» erhielt.

---

<sup>691</sup> Dahlhaus <sup>2</sup>2008, S. 31.

<sup>692</sup> Campell 2012, S. 189. (Übersetzung Thomas Järmann: Das Königreich brachte viele Schotten dazu, persönliche Weiterentwicklung ausserhalb von Schottland zu suchen und diese kultivierten ihre kulturellen schottischen Wurzeln im Ausland eifriger, als sie es zu Hause taten.)

## 5 Zusammenfassende Gedanken

Im abschliessenden Kapitel gilt es nun die Erkenntnisse aus den Fallstudien im Zusammenhang mit den historischen Begebenheiten der Zeit sowie den institutionellen Hintergründen zu sehen, um daraus mögliche Aspekte einer inhärenten musikalischen Swissness abzuleiten. Da Radiogeschichte eine Geschichte mit unterschiedlichsten Komponenten ist, die Entwicklungen in technischen, sozialgeschichtlichen, inhaltlich-programmatischen aber auch politisch-institutionellen Bereichen umfasst, gestaltet sich eine Beschäftigung mit dem Medium als komplex. Ich habe eine historische Darstellung des Senders in seiner Frühzeit vorgenommen, da es sich gezeigt hat, dass es gerade betreffend Kurzwellendienst noch kaum hilfreiche Untersuchungen gibt.

Für das Medium Radio während des gewählten Untersuchungszeitraums – und für das Auslandsradio ganz besonders – gilt, dass es eine familiäre Angelegenheit war oder zumindest eine gruppenbildende, da noch nicht in allen Haushalten Empfangsgeräte vorhanden waren:

«Eine Alternative für kulturelle Veranstaltungen bot in der Nachkriegszeit im privaten Bereich nur der Radioapparat. Wegen eingeschränkter finanzieller Mittel verbrachten viele Familien die Abende und am Wochenende schon die Nachmittage – insbesondere im Winter oder bei schlechtem Wetter – nicht selten vor dem Radiogerät.»<sup>693</sup>

Radiohören war in dem Sinne ein gruppenbildender Akt und das Auslandsradio übertrug diesen Akt auch auf grosse, sich nicht mehr physisch in einem Raum befindende Gruppen und so schlossen sich Menschen, die sich weder sahen, geschweige denn kannten, gefühlsmässig zu Gemeinschaften zusammen. Dieses Phänomen beschrieb Benedict Anderson mit *Imagined Communities*, wobei er sich mit seinen Ausführungen auf die Gemeinschaft der Nation bezog.<sup>694</sup> Es lässt sich aber auch auf die Gemeinschaft eines Hörerpublikums übertragen und so zeigt sich die gemeinschaftsbildende Bedeutung des Kurzwellendienstes besonders schön: Das transnationale Auslandsradio verband die Auslandschweizer mit der Heimat und integrierte sie so in die Nation. Es verband sie aber auch im übertragenen Sinne zu einer Hörergemeinschaft, da sie sich durch das zeitlich begrenzte Sendefenster zu einer bestimmten Zeit zusammenfanden und so ebenfalls eine vorgestellte, virtuelle Gemeinschaft bildeten.

---

<sup>693</sup> Falkenberg, Karin: *Radiohören. Zur Bewußtseinsgeschichte 1933 bis 1950* (= Diss. Universität Halle-Wittenberg, 2004). Haßfurt/Nürnberg: Hans Falkenberg Verlag 2005, S. 214.

<sup>694</sup> Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

Seit dem Zweiten Weltkrieg und bis Ende der 1950er Jahre hielt das Radio seine dominierende Stellung als Vermittlungsinstanz für Informationen und Unterhaltung. Der stetige Ausbau von Sendern und Sendungen brachte es mit sich, dass es sich vom bewusst und aktiv rezipierten Medium zum eher nebensächlichen und nur noch passiv rezipierten Begleitmedium wandelte. Diese Entwicklung zeigt sich auch beim Schweizer Kurzwellendienst, jedoch nicht in demselben Masse wie bei den Landessendern, da die technischen und personellen Möglichkeiten diesen Fortgang behinderten.

Die Tonbänder der ‹Sammlung Fritz Dür› wurden in Fallstudien als konkrete Kompositionen, als zu analysierende Gebilde aus musikalischem Material, aber auch als Werke, die in einem individuellen Kontext entstanden sind, betrachtet. Nun werden sie aber auch als akustisch-sinnliche Dimensionen des Alltags und somit im Sinne der ‹Sound Studies› als klingende Ereignisse gefasst, um dadurch die Brücke zwischen der Musikwissenschaft und der Kulturanthropologie zu schlagen. Aus den beiden Disziplinen und den theoretischen Herangehensweisen ergaben sich im Vorfeld thematische Felder, von denen einige bereits in den Kapiteln 1.3 und 1.4 vorbereitend erwähnt wurden. Andere sollen nun rekapituliert und in Bezug auf die in der Einleitung genannten Thesen erörtert werden.

### **5.1 Rekapitulation I: Zentrale Begriffe auf die ‹Sammlung Fritz Dür› bezogen**

Aus der Fülle an Forschungsthemen und -gebieten, alltagstheoretischen Konzepten und Theorien habe ich eine Handvoll ausgesucht, auf deren Hintergrund die ‹Sammlung Fritz Dür›, ihr Inhalt, aber auch ihr gesamter Kontext gedeutet werden sollen. Das Tonbandkonvolut wird auf die unterschiedlichen Projektionsflächen projiziert und es wird geschaut, ob sich erhellende Übereinstimmungen ergeben oder ob Schatten geworfen werden.

- Dass Musik, oder eben auch Klänge im Allgemeinen, die Funktion von Erinnerungsorten übernehmen kann, ist für den Kurzwellendienst und seine Mission bezüglich dem Senden und Verbreiten von Swissness zentral. Wie weit das Konzept der *Lieux de mémoire* von Pierre Nora auf einzelne Musikstücke oder gar die ganze Sammlung angewendet werden kann, soll thematisiert werden.
- Die Forschungsgruppe trug mit der Bereinigung der Metadaten und der Digitalisierung zum Erhalt eines Teils der ‹Sammlung Fritz Dür› bei. Abschliessend soll deshalb auch noch die Entstehung und Bedeutung von kulturellem Erbe angesprochen werden.

- Dass Musik Bestandteil nationaler Identität sein kann, das wurde bereits im Exkurs (Kap. 4.7) erörtert. Dieses psychologische Element soll um das technische Element des Radios erweitert werden, sodass gefragt wird, wie viel der menschenverbindende Akt des Radiohörens zur gefühlsmässigen Nationenbildung beitrug.
- Auch sollen nochmals die Gedanken zur Einordnung von musikalischen Werken in die gängigen Kategorien Ernste Musik, Unterhaltungsmusik und Volksmusik gebündelt werden, zu denen es scheinbar einen gängigen Katalog von Zuweisungskriterien gibt.

### 5.1.1 Musik als Ort der Erinnerung

In Kapitel 4.4 wurde anhand des *Lyôbas*, des *Ranz des Vaches*, aus dem Festspiel *Fête des Vignerons* von Gustave Doret aufgezeigt, welche emotive Wirkung Musik auf die Zuhörenden haben kann. Durch ihre historische Gewordenheit und schliesslich als Hymnus in einem Bühnenspektakel zelebriert, lässt diese Musik das Publikum nicht kalt, sodass sie Gefühle einer regionalen (oder gar nationalen) Verbundenheit auch dann weckt, wenn sie ausserhalb des Festspiels gesungen wird.

Der französische Historiker Pierre Nora prägte den Begriff der «Lieux de mémoire» und meinte damit symbolisch aufgeladene Orte, die im kollektiven Gedächtnis einer sozialen Gruppe verbindende Bedeutung und identitätsstiftende Funktion einnehmen.<sup>695</sup> Der Begriff «Ort» kann sich nach Nora unterschiedlich manifestieren und bezeichnet daher nicht zwingend nur geografische Örtlichkeiten, sondern ebenso mythische Figuren, historische Ereignisse, aber auch Institutionen, Begriffe oder Kunstwerke. Solche Referenzorte der kollektiven Erinnerung einer sozialen Gruppe liegen zwischen Geschichte, Kultur und Politik und sind gemeinsames Erinnerungsgut, auf das sie sich bezieht.

«Ohne die Wacht des Eingedenkens fegte die Geschichte sie [die Erinnerungsorte] bald hinweg. Wäre aber das, was sie verteidigen, nicht bedroht, so brauchte man sie nicht zu konstruieren. Lebte man die in ihnen eingeschlossenen Erinnerungen wirklich, so wären sie unnütz. Und bemächtigte nicht umgekehrt die Geschichte sich ihrer, um sie zu verformen, zu verwandeln, sie zu kneten und erstarren zu lassen, wo würden sie nicht zu Orten für das Gedächtnis. Es ist dieses Hin und Her, das sie konstituiert.»<sup>696</sup>

Geschichte, Orte und Mythen, deren Bedeutung man kennen muss und die tradiert werden, werden als Grundlage für ein Geschichtsbild und Selbstverständnis instrumentalisiert. So nennt Nora dieses Sich-Erinnern an eine vorgestellte Geschichte auch «Ewigkeitsillusionen»<sup>697</sup>.

---

<sup>695</sup> Nora 1998.

<sup>696</sup> Ebd., S. 20.

<sup>697</sup> Ebd., S. 19.

Einen besonderen «Lieu de mémoire» für den Kurzwellendienst stellt das Volkslied *Lueget vo Berg und Tal* dar. Komponiert wurde das *Abendlied der Wehrliknaben von Hofwil* 1823 als Lied für den Schulunterricht von Ferdinand Fürchtegott Huber nach einem Text von Josef Anton Henne<sup>698</sup>. Henne schrieb den Text in einer Art Kunstdialekt, damit er sowohl für das Volk als auch für eine überregionale Bevölkerung singbar war:

1. Strophe: Lueget, vo Berg und Tal / flieht scho der Sunnestrahl! / Lueget uf Auen und Matte /  
wachse die dunkele Schatte: / D Sunn uf de Berge no stoht! / O, wie si d Gletscher so rot!

Das Lied besingt die Schweizer Natur, das bäuerliche Leben und christliche Symbole und kultiviert somit heimatliche Werte, ganz in der Vorstellung, «dass das aus dem «Volk» geschöpfte, für das «Volk» geschaffene, moralisch wertvolle Lied ein zentrales Mittel der Volkserziehung, insbesondere der Erziehung der unteren Stände sei».<sup>699</sup> 1908 wurde es von Otto von Greyerz in seine Volksliedsammlung *Im Röseligarten*<sup>700</sup> aufgenommen und dies sicherte dem Lied damit die endgültige Aufnahme in den Kanon schweizerischer Volkslieder.

In den Anfängen des Kurzwellendienstes bildeten die Anfangstöne dieses Lieds, gespielt auf einer Spieldose, die Erkennungsmelodie und das Pausenzeichen – also das Signet – des Senders. Die hohen und metallischen Klänge liessen sich über Kurzwele gut übermitteln und trugen zum Auffinden des Senders bei. Vielfältig zirkulierend fand die Melodie unter anderem auch Eingang in die Filmmusik von Robert Blum für den Film *Heidi* (1952) von Regisseur Luigi Comencini<sup>701</sup>. Eine grosse Beliebtheit des Lieds bestätigt auch, dass es in der «Sammlung Fritz Dür» gleich mehrfach vorkommt:

- 1× als Sololied gesungen
- 2× in einer Version für gemischten Chor
- 2× in der Originalversion für Kinderchor
- 2× als Satz aus der *Suite über fünf Schweizer Volkslieder* von Hans Moeckel. Einmal gespielt vom Orchester Cédric Dumont, einmal vom Basler Radioblasorchester unter der Leitung von Hans Moeckel selbst

Regula Schmid meinte, dass das Volkslied *Lueget vo Berg und Tal* nicht beliebig interpretiert werden könne:

---

<sup>698</sup> Josef Anton Henne (1798–1870): Schweizer Historiker.

<sup>699</sup> Schmid, Regula: *Luaged, vo Bergen u Thal. Das Lied als Erinnerungsort*. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte (61/2011), S. 269–289, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-170294> (aufgerufen am 25.3.2013), S. 278.

<sup>700</sup> von Greyerz, Otto (Hg.): *Im Röseligarte*, Bd. 3. A. Bern: Francke Nachdr. 1976, S. 60–61.

<sup>701</sup> Luigi Comencini (1916–2007): Italienischer Filmregisseur.



«Dialekt und ein auf tief im schweizerischen Selbstbild verankerte Symbole wie Berge, See, Kühe / Sennen und Glocken zurückgreifender Text schränken das potentielle Publikum auf Menschen (deutsch)schweizerischer Herkunft ein und leiten deren Interpretation.»<sup>702</sup>

Wie bereits ausgeführt, kann Schweizerisches nur gehört werden, wenn man die Melodien kennt oder gewisse musikalische Merkmale als typisch schweizerisch erkennbar sind, womit wiederum die Frage nach der Bestimmbarkeit dieser musikalischen Charakteristika aufgeworfen wird. Ob nun der Text allen Hörerinnen und Hörern bekannt war, war für den Kurzwellendienst zweitrangig. Die tägliche Wiederholung der Melodie liess sie zu einem Erinnerungsort werden, wodurch sie ein Mittel zur Selbstvergewisserung von Identität wurde.

### 5.1.2 Die «Sammlung Fritz Dür» als immaterielles Kulturerbe?

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit kulturellem Erbe, oder neudeutsch «Cultural Heritage», steht derzeit in der kulturanthropologischen Forschung sehr im Zentrum. Es interessiert dabei vor allem, wie «die Vergangenheit als solche [...] durch die Gegenwart erfunden, geformt und rekonstruiert»<sup>703</sup> wird. An Vergangenes wird erinnert. Mit der Zeit wird diese Erinnerung verzerrt und genau hier setzen die Fragen um die Rekonstruktion dieser vermeintlich «wahren» Vergangenheit an.

Laut Astrid Erll sind Erinnerungen «keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmung, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (*re-member*) verfügbarer Daten»<sup>704</sup>. Dazu bemerkte sie auch, dass der Antipode des Erinnerns, das Vergessen, ebenfalls bedeutend ist, denn «vergessen ist notwendig für die Ökonomie des Gedächtnisses, für seine Fähigkeit zur Schemabildung»<sup>705</sup>. Dabei ist das Vergessen die Regel und das Erinnern die Ausnahme. Dass das Erinnern nicht nur für das Individuum, sondern auch für eine soziale Gruppe von zentraler Bedeutung ist, beschrieb der französische Soziologe Maurice Halbwachs mit dem Begriff der «cadres sociaux», denn durch fehlende soziale Bezüge können Erinnerungen

---

<sup>702</sup> Schmid, Regula: *Luaged, vo Bergen u Thal. Das Lied als Erinnerungsort*. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte (61/2011), S. 269–289, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-170294> (aufgerufen am 25.3.2013), S. 288.

<sup>703</sup> Levy, Daniel: *Das kulturelle Gedächtnis*. In: Christian Gudehus et al. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 93–101, S. 95.

<sup>704</sup> Erll 2005, S. 7 (Hervorhebungen im Original).

<sup>705</sup> Ebd.

weder entstehen noch weitergegeben werden. In seinen Schriften zu kollektivem Erinnern schuf er ein gedankliches Konzept, das die Bedingtheit eines sozialen Bezugsrahmens für die Erinnerung hervorhebt.<sup>706</sup> So kommt er etwa zum Schluss, dass der Rückgriff auf «cadres sociaux» «unabdingbare Voraussetzung für jede individuelle Erinnerung ist»<sup>707</sup>. Ohne den Kontakt zu anderen Menschen bleibe dem Individuum nicht nur der Zugang zu kollektiven Phänomenen wie Sprache, Sitten, Bräuche etc. verwehrt, sondern schlussendlich auch der Zugang zum eigenen Gedächtnis. Dieses Paradoxon erkläre sich dadurch, dass Erfahrungen meist im Kreise anderer Menschen gemacht werden und diese später beim Erinnern der Ereignisse helfen können.

Abgeleitet, und daher auch häufig synonym verwendet, ist der Begriff des «kulturellen Gedächtnisses», als dessen Schöpfer Jan und Aleida Assmann angesehen werden dürfen. Sie sahen das kulturelle Gedächtnis als Oberbegriff, welches sie in ein «kommunikatives Gedächtnis» und ein «kollektives Gedächtnis» unterteilten. Jan Assmann definierte das kulturelle Gedächtnis als «Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht»<sup>708</sup>. Innerhalb des «kulturellen Gedächtnisses» traf Aleida Assmann in der Folge eine weitere Unterscheidung und differenzierte zwischen Funktions- und Speichergedächtnis.<sup>709</sup> Zum Speichergedächtnis zählte sie Archive, Museen und andere speichernde Institutionen, in denen Archivalien darauf warteten, aufgefunden zu werden. Zum Funktionsgedächtnis zählte sie Texte, Bilder und andere Überlieferungen, die durch Kanonisierung in das aktive Gedächtnis einer Gesellschaft übergegangen sind, wie zum Beispiel Werke des religiösen oder literarischen Kanons. Zu den Merkmalen des Funktionsgedächtnisses zählen:<sup>710</sup>

---

<sup>706</sup> Vgl. etwa: Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France 1950. Und ders.: *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France 1952.

<sup>707</sup> Erll 2005, S. 7 (Hervorhebungen im Original).

<sup>708</sup> Assmann 1988, S. 9.

<sup>709</sup> Assmann, Aleida: *Archive und Bibliotheken*. In: Christian Gudehus et al. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 165–170, S. 167.

<sup>710</sup> Erll 2005, S. 32.

Inhalt	Das Eigene, Fundierung der Gegenwart auf einer bestimmten Vergangenheit
Zeitstruktur	Diachron = Anbindung des Gestern an das Heute
Formen	Selektion = Strategischer, perspektivischer Gebrauch von Erinnerungen
Medien und Institutionen	Feste, öffentliche Riten kollektiver Kommemoration
Träger	Kollektivierte Handlungssubjekte

Abb. 35: Merkmale des Funktionsgedächtnisses nach Astrid Erll.

Die Selektion, also das bewusste Entscheiden für und wider Inhalte, führt zu Wertzuschreibung und zu Persistenz, einem langfristigen Fortbestehen der Auswahl. Der daraus entstehende Kanon beansprucht anschliessend dauernde Pflege und Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. So wird der Inhalt über Generationen hinweg revitalisiert durch Austausch mit der Gegenwart und dadurch erfüllt das Funktionsgedächtnis eine so zentrale Aufgabe wie die Konstruktion von Identität oder die Legitimierung einer bestehenden Gesellschaftsform.

Wie bereits oben angemerkt, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kulturerbe noch relativ jung. Was denn eigentlich Kulturerbe, oder im Falle der «Sammlung Fritz Dür» eben immaterielles Kulturerbe ist, dazu gibt etwa das *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes* der UNESCO von 2003 Auskunft.<sup>711</sup> Daraus geht hervor, dass immaterielles Kulturerbe ein breites Spektrum an Kulturgütern umfasst, darunter: Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen (UNESCO-Übereinkunft Art. 2, Abs. 1). Neben realen Gegenständen sind demzufolge auch Fertigkeiten, also gesellschaftliche Wissensbestände, aber auch sprachliche und künstlerische Ausdrucksformen «Cultural Heritage», mit denen sich Lokalgruppen innerhalb eines Raumes definieren. Was jedoch konkret in die Liste des Kulturerbes aufgenommen wird, hängt von der Expertise von Fachpersonen ab und dieser Prozess der Selektion, des Ernennens ist immer auch ein politischer und wirtschaftlicher.

<sup>711</sup> UNESCO: *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes* (2003). <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006> (aufgerufen am 10.9.2015).

Markus Tauschek hat mit seiner Publikation *Kulturerbe. Eine Einführung* (Tauschek 2013) eine propädeutische Abhandlung verfasst, die zeigt, wie jung die Beschäftigung mit dem Thema Kulturerbe aus Sicht der Kulturanthropologie ist. Anhand von einigen Exempeln liefert Tauschek eine ausführliche Introduction ins Thema, wobei er einen Bogen von der Geschichte des Kulturgüterschutzes, von der Aufnahme des Erbes ins Museum oder ins Archiv bis zu ersten Ausblicken in kulturwissenschaftliche Forschungsperspektiven schlägt. Dabei wirft er auch die zentrale Frage auf, wem denn eigentlich Kultur gehört. Nach ihm ist der Umgang mit Kulturerbe eine Frage zum Umgang mit Geschichte. Dass Kulturerbe auch politische und ideologische Bedeutungsgehalte und Funktionen hat, zeigen all die Fälle, «in denen etwa Denkmäler umgestürzt oder Kulturgüter und historische Bauten bewusst dem Erdboden gleich gemacht wurden»<sup>712</sup> (Aktuell wäre an dieser Stelle die Zerstörung des Baalschamin-Tempel im syrischen Palmyra durch die terroristische Organisation IS). Auch Tauschek verweist darauf, dass die Übersetzung von Kulturgut, besonders auch bei Objekten aus der populären Kultur, einen bewussten, reflexiven Akt der Wertschöpfung voraussetzt.<sup>713</sup> Eine eingesetzte Instanz wählt nach vorgegebenen Kriterien Dingliches und Undingliches aus und setzt es in Wert, verleiht ihm Bedeutung oder schreibt ihm Nutzen zu. Dabei hängt die Auswahl der für würdig befundenen Objekte von ihrer Fähigkeit ab, eine neue Sinnstiftung zuzulassen, die hauptsächlich an ihre Vorgeschichte und ihre Rarität gebunden ist. Durch die kulturelle Aufwertung und den Prozess der Musealisierung, ja schon durch das Sammeln und Konservieren selbst manifestieren sich die Objekte als Selbstvergewisserung einer Gruppe, gar einer Nation.

Abschliessend weist Tauschek einerseits auf die hegemoniale, westeuropäisch geprägte Sichtweise bei der Deutung von Kulturerbe gerade im Bereich kolonialer Kulturschätze hin und andererseits auf die Ambivalenz des kulturellen Erbes. Eine Doppeldeutigkeit, die sich «in Debatten um Bedeutungen und Wertigkeiten, in der Beurteilung verschiedenster Repräsentationen kulturellen Erbes» artikuliert<sup>714</sup>. So sei Kulturerbeforschung immer auch politisch:

«Deshalb sollte eine genuin kultur- und sozialanthropologische Kulturerbeforschung heute immer kritisch sein, denn der Fokus auf die Konstruktionsmechanismen und Nutzungsweisen kulturellen Erbes muss zwangsläufig Fragen der Macht, der Gouvernamentalität oder der ökonomischen und

---

<sup>712</sup> Tauschek 2013, S. 20.

<sup>713</sup> Ebd., S. 23.

<sup>714</sup> Ebd., S. 181.

politischen Aneignung stellen, in der unterschiedliche Akteure mitunter vehement ihre jeweiligen Interessen vertreten.»<sup>715</sup>

Mehrfach wurde bereits auf die Bedeutung von Kulturerbe und von kollektivem Gedächtnis als Basis für ein kollektives Selbstverständnis hingewiesen:

«Eine zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen kollektiver Gedächtnisse ist **Identitätsbildung**. erinnert wird, was dem Selbstbild und den Interessen der Gruppe entspricht. Hervorgehoben werden dabei vor allem Ähnlichkeiten und Kontinuitäten, die demonstrieren, dass die Gruppe dieselbe geblieben ist. Die Teilhabe am kollektiven Gedächtnis zeigt an, dass der sich Erinnernde zur Gruppe gehört. [...] Das kollektive Gedächtnis hingegen orientiert sich an den Bedürfnissen und Belangen der Gruppe in der Gegenwart und verfäht daher stark und selektiv und rekonstruktiv. Dabei sind **Verzerrungen und Umgewichtungen** bis hin zur Fiktion möglich.»<sup>716</sup>

Diese «Identitätskonkretheit»<sup>717</sup> bedeutet, dass sich eine soziale Gruppe ein eigenes kulturelles Gedächtnis konstruiert, aus dem sie ihre Identität herleitet. Der Bezug auf die Vergangenheit hat den Zweck, die Identität einer sich erinnernden Gruppe zu fundieren.

### 5.1.3 Nationale Identität über die Kurzwellen

Für das Fach der Kulturanthropologie, das sich aus der Volkskunde entwickelt hat, spiel(t)en Fragen nach Identitätskonstruktionen und Identitätskonstruktionsprozessen von Individuen und Gemeinschaften – also auch Fragen nach nationalen Dimensionen – immer eine wichtige Rolle. Nationale Identität wird dabei als ein Konstrukt verstanden, das sozial und kulturell sehr diverse Gruppen vereinen kann, was man beispielsweise gut an der Nation Schweiz sehen kann, welche trotz ihrer vier Sprachräume Einheit in der Vielfalt erlangte. Der französische Historiker Ernest Renan<sup>718</sup> definierte «Nation» 1882 in einem Vortrag an der Pariser Sorbonne mit den Worten:

«Eine Nation ist eine Seele, ein geistiges Prinzip. Zwei Dinge, die in Wahrheit nur eins sind, machen diese Seele, dieses geistige Prinzip aus. Eines davon gehört der Vergangenheit an, das andere der Gegenwart. Das eine ist der gemeinsame Besitz eines reichen Erbes an Erinnerungen, das andere ist das gegenwärtige Einvernehmen, der Wunsch zusammenzuleben, der Wille, das Erbe hochzuhalten, welches man ungeteilt empfangen hat.»<sup>719</sup>

Mit dieser Definition beschreibt er nach moderner Ansicht eigentlich zwei Konzepte von Nation: die Kulturnation und die Willensnation.

---

<sup>715</sup> Tauschek 2013, S. 184.

<sup>716</sup> Erll, S. 17 (Hervorhebungen im Original).

<sup>717</sup> Ebd., S. 28.

<sup>718</sup> Ernest Renan (1823–1892): Französischer Schriftsteller, Historiker und Religionswissenschaftler.

<sup>719</sup> Renan, Ernest: «Was ist eine Nation?». Vortrag in der Sorbonne vom 11. März 1882. [http://www.dir-info.de/dokumente/def\\_nation\\_renan.html](http://www.dir-info.de/dokumente/def_nation_renan.html) (aufgerufen am 4.9.2014).

Mit dem Begriff «Heimat» findet die Identifizierung mit einem Ort, einer Region oder einem Land eine besondere Ausformung. Der Begriff scheint resistent gegenüber Veränderungen und beschreibt einen emotional überhöhten und nostalgisch verklärten Raum. Hermann Bausinger beschrieb diesen Raum als «Kompensationsraum, in dem die Versagungen und Unsicherheiten des eigenen Lebens ausgeglichen werden, in dem aber auch die Annehmlichkeiten des eigenen Lebens überhöht erscheinen»<sup>720</sup>. Damit verweist er vor allem auf die emotionale Bedeutung und Konstruktion eines Schutzraumes, deutet aber auch auf die Verklärung hin, die diesem Konstrukt zumeist eigen ist.

Eines der neueren und wohl das bekannteste Nationen-Konzept stammt von Benedict Anderson und wurde weiter oben bereits eingeführt. Das Besondere an seiner Idee ist, dass eine Nation, eine Gemeinschaft, nur imaginiert ist, «weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert»<sup>721</sup>. In dieser vorgestellten Gemeinschaft sind Personen vereint, die miteinander einen Kosmos von kulturell geformter Fiktion teilen, danach handeln und urteilen. Kulturelle Identität, hier synonym mit nationaler Identität verwendet, enthält demnach sowohl kollektive als auch individuelle Elemente kultureller Ausdrucksformen und sie beinhaltet sowohl dynamische als auch statische Elemente, wodurch sie die Suche nach Gemeinsamkeit wie auch die Suche nach Abgrenzung impliziert. Mit Bezug auf die Schweiz formulierten Heinz Bonfadelli und seine Co-Autoren, dass kulturelle Identität zwar als die Bewahrung der Tradition, der Geschichte, der gesellschaftlichen Werte, der Grundpfeiler des eigenen sozialen Systems verstanden werden kann, dass eine Konstituierung kultureller Identität aber auch «die permanente Auseinandersetzung mit Vergangenheit vor dem Hintergrund der Innovationen und Kreativität der Gegenwart, des sozialen Wandels, schliesslich der zukünftigen Werte und Ziele für das Individuum und die Gesellschaft [ist]. Kulturelle Identität darf deshalb nicht als statische Grösse, sondern muss als dynamischer Prozess verstanden werden,... »<sup>722</sup>. Allen Konzepten gemein ist, dass sie soziale Konstruktion von nationaler Identität als permanen-

---

<sup>720</sup> Bausinger, Hermann: *Auf dem Weg zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte*. In: Hans-Georg Wehling (Hg.): *Heimat heute*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1984, S. 11–27, S. 15.

<sup>721</sup> Anderson <sup>2</sup>1996, S. 16.

<sup>722</sup> Bonfadelli, Heinz et al.: *Kultur, Identität, Medien und Gesellschaft*. In: Bonfadelli, Heinz et al. (Hg.): *Medienlandschaft Schweiz im Umbruch. Vom öffentlichen Kulturgut Rundfunk zur elektronischen Kioskware*. Basel/Frankfurt a.M.: Helbling & Lichtenhahn 1993, S. 1–47, S. 8 (Hervorhebungen im Original).

ten Verhandlungsprozess definieren, der sich dynamisch vollzieht. Identität wird damit vor allem durch Sprache, Rituale, Symbolik und soziale Beziehungen gestiftet.

### Die Willensnation Schweiz

Einem zugrunde gelegten Ursprungsmythos folgend, der in einer fernen und nebulösen Vergangenheit liegt, verbindet die Schweiz ein gemeinsamer Wille: der Wille, als freie Gemeinschaft zusammenzuleben. Die Schweizerinnen und Schweizer sind dadurch Teil eines politischen Gebildes, sie teilen aber auch eine verbindende Idee, die sich unter anderem über nationale Repräsentanten, symbolische Elemente manifestiert. Durch die Re-Inszenierung von Ereignissen (etwa die Tell-Festspiele in Interlaken) wird das kollektive Gedächtnis kontinuierlich aufgefrischt. Um eine nationale Einheit nicht nur politisch durchzusetzen, gab es diverse Bestrebungen (etwa die Erhebung Gottfried Kellers in den Rang eines Nationaldichters durch den Schweizer Bundesrat)<sup>723</sup>, auch kulturell gemeinsame Erfahrungshorizonte zu schaffen. Eine zentrale Bedeutung in der Schweiz nahm dabei der Alpenmythos ein. Die für die Nation Schweiz wichtigen Narrationen, beispielsweise die Tell-Sage und der Rütli-schwur, sind im Alpenraum verortet und auch die mit der Schweiz assoziierten Musikgenres wie der Jodelgesang oder das Alphornspiel sind musikalische Formen aus dem Alpenraum. Freilich handelt es sich dabei um Stereotypen.

Bemerkenswert ist, dass dieses Gefühl der nationalen Identität nicht nur für die Personen in einem Land von Bedeutung ist, sondern auch transnational die Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer erfasste, die über den Kurzwellendienst in Kontakt mit ihrer Heimat traten. Das Zusammengehörigkeitsgefühl der an den Radioknöpfen drehenden Hörschaft mit ihrer Heimat wurde, neben den gesprochenen Sendungsinhalten, durch das beständige Hören von Schweizer Musik genährt und verstärkt. Eine klangliche Anmutung von Swissness wurde sehr bewusst vermittelt und durch die stetige Wiederholung gefestigt, bis sie als wahr angenommen wurde; sowohl vom Sender als auch von den Hörerinnen und Hörern. Um nochmals auf Bausinger zurückzukommen: Nationale Identität wurde vom Sender auf einer

---

<sup>723</sup> Schweizerischer Bundesrat: *Aus den Verhandlungen des Schweiz. Bundesrath*, 12.7.1889. (1889/3) Bern, S. 935–938, S. 937–938. URL: <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10014486> (aufgerufen am 25.4.2016).

emotionalen Ebene konstruiert und von der Hörerschaft in Erinnerung, zumeist an einen geschätzten Raum, verklärt.<sup>724</sup>

#### 5.1.4 E-Musik, V-Musik und U-Musik: Sinn und Unsinn dieser Kategorien

In Kapitel 4.3.1 wurde bereits auf die Problematik der Einteilung von Musik in Ernste Musik, Unterhaltungsmusik und Volksmusik eingegangen. Es wurde beschrieben, dass diese Kategorisierung nicht nach objektiven Kriterien vorgenommen werden kann, sondern dass sie mit einer Wertung verbunden ist, wobei die Hegemonie der Ernsten Musik sich bereits im Attribut «ernst» abzeichnet und damit nicht das Gegenteil von heiter gemeint ist – denn Ernste Musik kann durchaus heiter sein –, sondern fachliche Sachlichkeit, musikalische Ansprüche und tiefgründige Überlegtheit. Diesbezüglich forderte auch Carl Dahlhaus, dass man «nach der Ursache suchen sollte, die dem offenkundig verzerrenden Wortgebrauch zugrunde liegt»<sup>725</sup>.

Ebenfalls scheint eine schlüssige Einteilung von Musik in diese drei Kategorien auch daran zu scheitern, dass es sich bei den drei nicht um Gefässe gleichen Charakters handelt. Bei «Ernster Musik» wird nach einem geistigen Gehalt gefragt, bei «Unterhaltungsmusik» nach einem Zweck und bei «Volksmusik» nach einer Herkunft und einem Publikum. Gerade für letztere scheint sich im Laufe der Zeit ein relativ konstanter Katalog von Attributen entwickelt zu haben, nach dem diese vor allem durch folgende Merkmale bestimmt wird: mündliche Vermittlung (Oralität), weite Verbreitung im Volk (Popularität), Gestaltwandel (Variabilität), Unbekanntheit der Autorschaft (Anonymität), ästhetische Qualität (Dignität), langwährende Tradition (Anciennität und Persistenz).<sup>726</sup> Wilhelm Schepping diskutiert in seinem Text vergleichbare Faktoren ausführlich und resümiert, dass man an allen Charakteristika eine gewisse Gültigkeit, aber nie eine Ausschliesslichkeit findet.<sup>727</sup> Ganz ähnlich verhält es sich auch mit den anderen Kategorien. In seinem Lexikonartikel zu E- und U-Kultur verweist Lawrence Grossberg auf die Dichotomie dieser Begriffe und nennt weitere Gegensatzpaare, wie: E- versus U-Kultur, herrschende versus untergeordnete, Kunst versus Unter-

---

<sup>724</sup> Bausinger 1984, S. 15.

<sup>725</sup> Dahlhaus 2005a, S. 145.

<sup>726</sup> Hermann, Fritz: *Untersuchungen über Volksmusik- und Volksliedbegriffe*. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 42/43 (1994), S. 92–144, passim.

<sup>727</sup> Schepping, Wilhelm: *Lied- und Musikforschung*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag <sup>3</sup>2001, S. 587–616, S. 592ff.



haltung, kultivierte versus gewöhnliche, authentische versus unauthentische oder elitäre versus gemeine Kultur.<sup>728</sup> Er beschreibt auch, dass diese Kulturunterscheidung schon in der Antike bekannt war und im 16. und 17. Jahrhundert diese Kategorien mit spezifischen Gesellschaftsschichten identifiziert wurden.

«Das Verhältnis zwischen diesen beiden kulturellen Kategorien wird ständig neu definiert und herausgefordert; die Grenzen zwischen E und U sind fließend. Kultur ist niemals eine bestimmte Summe von Gegenständen, und die Bedeutung solcher normativen Zuschreibungen verlagert sich ständig. Die Konstruktion der Differenz zwischen E und U ist Schauplatz eines fortwährenden Ringens.»<sup>729</sup>

Fliessende Übergänge zwischen den drei Kategorien und unscharfe Konturen bringen es auch mit sich, dass von der wissenschaftlichen Seite Unklarheit besteht, welches Fach sich der einzelnen Genres annehmen soll. Während es für die sogenannte Ernste Musik fast ausschliesslich die historische Musikwissenschaft ist und für die Volksmusik eher die Musikethnologie, scheint die Unterhaltungsmusik zwischen Stühle und Bänke zu fallen.

### Gegenseitige Beeinflussung

Wie aus den Ausführungen klar wird, gab es nie das eine ohne das andere und das eine konnte auch gleichzeitig das andere sein. So gab es in der Kunstmusik immer wieder spezielle Aufnahmen von Elementen der Volksmusik, seien diese ganzheitlich-zitathaft oder auch nur von melodischer, rhythmischer, formal-struktureller oder von satztechnischer Natur. Aus der grossen Anzahl an Werken könnte man beispielsweise Arnold Schönbergs zweites Streichquartett op. 10 anfügen, in dem im zweiten Satz die zweite Violine und die Bratsche das Volkslied *O du lieber Augustin* zitieren.

«Keine Epoche, ja vielleicht kein Komponist der letzten 700 Jahre konnte sich dem Faszinosum Volksmusik entziehen, ein Faszinosum, das zumeist auch die erste musikalische Erfahrung der Musiker darstellte; denn Musik war überall im Volk zuhause. Und so wird Volksmusik Ideal, Anregerin, Movens, Zuflucht, Reiberaum und schließlich sogar Legitimierung für unübliche, ja ungebührliche Klänge – zu jeder Zeit, bis heute.»<sup>730</sup>

---

<sup>728</sup> Grossberg, Lawrence: Art. *E- und U-Kultur*. In: Handbuch Populärer Kultur. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 164–167, S. 164.

<sup>729</sup> Ebd., S. 166.

<sup>730</sup> Krones, Helmut: «... das Ideal ist mir das Volkslied». *Volksmusik in der Kunstmusik 1300–2000*. In: Thomas Nußbaumer (Hg.): *Volksmusik in den Alpen. Interkulturelle Horizonte und Crossovers* (Innsbrucker Hochschulschriften. Serie B: Musikalische Volkskunde, Bd. 6). Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2006, S. 151–176, S. 174.

Oder wie verhält es sich mit Wolfgang Amadeus Mozarts Sextett KV 522, das den Beinamen *Ein musikalischer Spass* trägt? Mozart komponierte in dieses Werk allerlei Fehler hinein und nahm dadurch laienhafte Musiker und dilettierende Komponistenkollegen aufs Korn. Für Mozart dürfte das Stück neben persönlichem Amüsement beim Schreiben aber auch einen ernsten Hintergrund gehabt haben. Das Stück darf auch als Kritik am Musikbetrieb seiner Zeit gesehen werden.

Volksmusik – gemeint ist hier die Art von Musik, die heute gemeinhin als Volksmusik bezeichnet wird – scheint durch die Tradierung vermeintlich schon immer da gewesen zu sein. Doch gründet diese Annahme auf einem Mythos:

«Kein Nachweis verwandter musikalischer Strukturen im gesamten Alpenraum, keine wissenschaftlich unwiderlegbare Korrektur bezüglich des Alters und der Herkunft vermeintlich uralter Traditionen kann die Wirkung des Mythos der Schweizer Volksmusik aufheben. So wurden und werden Jodelgesang und Alphornspiel immer wieder als Ausdruck der Verbundenheit mit den Vorfahren und der freien, unabhängigen Heimat dargestellt und empfunden. Diese Empfindung ist ebenso real wie das Faktum, dass der Jodlerverband erst 1910 gegründet wurde und das Alphorn nur dank unermüdlicher, gezielter Förderung zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verbreitung fand.»<sup>731</sup>

Mit dem Aufkommen des Radios in den 1930er Jahren wurden die Verbreitung der Volksmusik und ihr Aufstieg zu etwas wie Nationalmusik begünstigt. Nach Dieter Ringli dürften drei Faktoren ausschlaggebend gewesen sein:<sup>732</sup>

1. Durch die Verbreitung des Radios fand Ländlermusik zusehends Eingang in der Mittel- und Oberschicht.
2. Ländlermusik wurde auch in den Städten zur geschätzten Hausmusik.
3. Die Konkurrenz des aufkommenden Jazz und Schlagers wirkte sich belebend auf die Ländlerkapellen aus, da sie gezwungen waren, sich dem besseren instrumentalen Können der Jazzmusiker anzupassen.

Ein Charakteristikum, das sich, im Gegensatz zur Ersten Musik und zur Unterhaltungsmusik, nur auf die Volksmusik bezieht, ist die Frage nach einer räumlichen Verortung. Der Wortteil ›Volk‹ fordert die Frage nach dem Woher auch fast zwingend heraus.

Zum politischen Umbruch in den 1930er Jahren bot sich die Volksmusik als Identitätsstifterin geradezu an. Mit der Symbolzeit-Stilisierung der Landwirtschaft etwa durch die Anbau-

---

<sup>731</sup> Ringli, Dieter: *Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*. Altdorf: Mülirad-Verlag, 2006, S. 15.

<sup>732</sup> Nach: Ringli 2006, S. 128.

schlacht<sup>733</sup> vor und während des Zweiten Weltkriegs wurden die Bauern gleichsam zu Nationalhelden erklärt und im Zuge dessen auch die ländliche Volksmusik nobilitiert:

«Weder Militärmusik noch Jodelgesang hatten einen derart direkten Bezug zu allen Schichten der Bevölkerung und zudem eine so einwandfreie patriotische Legitimation wie die Ländlermusik. Sie verband Stadt und Land und wurde zur Schweizer Musik schlechthin.»<sup>734</sup>

Nach dem Krieg wendete sich das Blatt jedoch schnell wieder:

«Vor und während des Krieges war die Ländlermusik populär genug, um mit der internationalen Unterhaltungsmusik, damals als Jazz bezeichnet, konkurrieren und bestehen zu können, sowohl bezüglich der Gunst des Publikums als auch auf spieltechnischer Ebene.»<sup>735</sup>

Zur allgemeinen Aufbruchstimmung der Nachkriegszeit schienen der international gefärbte Schlager und die Unterhaltungsmusik besser zu passen. Diese Stimmung beschrieb der Schweizer Bandleader Hazy Osterwald mit den folgenden Worten:

«Die Armeen lagen einander lauernd gegenüber, ohne dass etwas geschah. Das war zermürend, auch etwas langweilig, für die Grenzsoldaten, Kriegswirtschaftsbeschäftigten wie für die alleine zurückgebliebenen Ehefrauen. Die neue Umgebung reizte, man wollte leben, tanzen. Das Radio war zurückhaltend: Nachrichten, Nachrichten, Klassik, Nachrichten, Nachrichten, ein paar Ländler. Die ausländischen Klein- und Grossorchester waren weg, für unbestimmte Zeit; was blieb, waren ein paar kleine, zum Teil auch im Ausland bekannte Schweizer Kapellen. Dies war die Sternstunde für die Schweizer Unterhaltungsmusik.»<sup>736</sup>

Kriegsbedingter Personalmangel führte gewissermassen zur Formation von kleineren Tanzkapellen und die mit den Soldaten aus Amerika importierte Musik brachte neue Elemente mit, die dankbar aufgenommen wurden. Diese neue Unterhaltungs- und Tanzmusik sollte nicht mehr, wie in den Jahren zuvor, Ausdruck von Schweiztum sein, sondern dem internationalen Geschmack angepasste Unterhaltung, denn «das Schweizerische in der Musik war nicht mehr Zeichen nationaler Eigenständigkeit, sondern von provinziellem Unvermögen»<sup>737</sup>.

Damals wie heute kämpfte die Unterhaltungsmusik jedoch gegen zum Teil unbegründete Vorurteile an. Während ihr aus der Ecke der Volksmusik die fehlende Tradition und nationale

---

<sup>733</sup> «Als Anbauschlacht bezeichnet wird die planmässige Förderung des agrar. Mehranbaus und der Ertragssteigerung zur Sicherung der Nahrungsmittelversorgung bzw. zur Umstellung auf Selbstversorgung während des 2. Weltkriegs.» Tanner, Albert: Art. *Anbauschlacht*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13783.php> (aufgerufen am 11.9.2015).

<sup>734</sup> Ringli 2006, S. 129.

<sup>735</sup> Ebd., S. 90–91.

<sup>736</sup> Hazy Osterwald zit. nach: Mumenthaler, Samuel: *In 80 Schlagern um die Welt*. In: Thomas Boumberger und Peter Pfrunder (Hg.): *Schöner leben, mehr haben. Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums*. Zürich: Limmat Verlag 2000, S. 169–181, S. 170.

<sup>737</sup> Ringli 2006, S. 112.

Verankerung vorgeworfen wurde, war es aus der Ecke der Ernsten Musik etwa fehlende Seriosität. Dass die Unterhaltungsmusik aber auch musikalischen Analysen standhalten kann und teilweise weitreichende historische Bezüge und innermusikalische Beziehungen offenbaren kann, die ein fundiertes theoretisches Wissen ihrer Komponisten belegen, hat das oben ausgeführte Fallbeispiel von Hans Moeckels *Rhapsodie in Swiss-Dur* gezeigt. Auch wenn Carl Dahlhaus befindet, dass «die Verschlossenheit des Materials, das der U-Musik in der Regel zugrunde liegt, und der Verfahrensweise, mit denen sie operiert», sie a priori und vor einer Analyse der einzelnen Stücke bereits zu «ästhetischer Belanglosigkeit» verurteilt, schwingt in der Aussage die Forderung nach einer ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihr mit.<sup>738</sup>

Ein Streit über die Berechtigung einer strikten Abgrenzung zwischen Ernster Musik, Volksmusik und Unterhaltungsmusik wäre weit weniger problematisch, wenn sich der Streit nicht in einer ewigen Debatte über Rangunterschiede verlieren würde, bei der sich neben ästhetischen Fragen auch soziale Momente vermischen. Der Musikwissenschaftler Matthew Gelbart erarbeitete ein Modell, das die klischeehaften Vorurteile und gegenseitigen Wertschätzungen darstellt:<sup>739</sup>

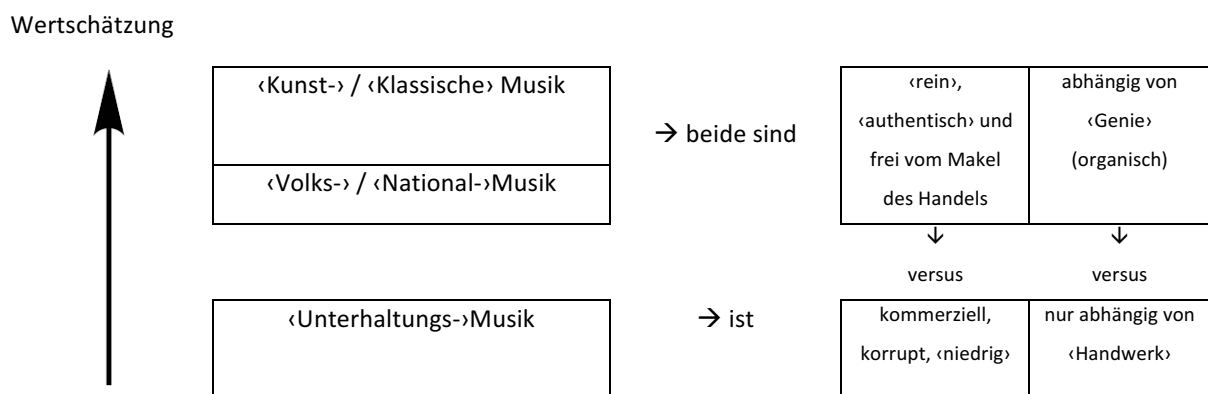


Abb. 36: Wertschätzungsmodell Kunst-/ Volks- und populäre Musik nach Matthew Gelbart.

Doch kann Unterhaltungsmusik nicht auch «authentisch» sein, Ernste Musik «nur abhängig von Handwerk» und Volksmusik nicht auch «kommerziell»? – Setzt man die Genrebeurteilungen zur

<sup>738</sup> Dahlhaus 2005a, S. 148.

<sup>739</sup> Gelbart, Matthew: *The Invention of «Folk Music» and «Art Music». Emerging Categories from Ossian to Wagner.* (New Perspectives in Music History and Criticism.) Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 257.

Unterscheidung eines künstlerischen Ranges ein, sind sie völlig widersinnig, oder in den Worten von Carl Dahlhaus' gesprochen:

«Sofern sie überhaupt existiert, ist die Differenz zwischen E- und U-Musik eine Gattungsdifferenz, die nichts darüber besagt, ob in dem einen oder anderen Genre nach dessen internen Kriterien gut oder schlecht komponiert wurde.»<sup>740</sup>

## 5.2 Rekapitulation II: Swissness in der Musik und durch die Musik

Die vorgestellten theoretischen Konzepte und die verschiedenen Fallstudien zeigen in ihrer Überlagerung, dass nationale Identität auf einer relativen Konstante von Verhaltensweisen, Mentalitäten und ideellen Orientierungen beruht, die geschichtlichen Wandel überdauernd als konstruierte Einheit von Selbst- und Fremdwahrnehmung zu verstehen sind. Swissness von innen heraus, vom «Schweizer Volk» selbst proklamiert, und Swissness von aussen, also von «Nichtschweizern» an das Volk herangetragen, ist so oder so eine Stereotypenzeichnung oder «Toposfiguration»<sup>741</sup>. Es ist Variation und Umspielung des immer Gleichen oder Ähnlichen. Neben der Postkarten-Swissness stehen aber auch ideelle Begriffe für Schweiztum. Die als besonders schweizerisch betrachteten Topoi (Föderalismus, Vier-sprachigkeit, soziale Solidarität, Arbeitsethos, Neutralität etc.) wurden im Zusammenhang mit der ideellen Grundlage des Kurzwellendienstes mehrfach genannt. Es sind gesellschaftliche und politische Konstanten einer schweizerischen Identität, die sich im 19. Jahrhundert herauskristallisiert hatten und in der Zeit und je nach Standpunkt mit verschiedenen Gewichtungen geprägt wurden. Diese Auseinandersetzung erinnert an den «Diskurs»-Begriff von Michel Foucault, der damit u. a. meint, dass ein in der Sprache auf-scheinendes Verständnis von Wirklichkeit je nach Zeitraum variieren kann. Je nach Zusammenhang und Zeit verändert sich, was sagbar ist, was gesagt werden darf und was nicht und auch von wem etwas gesagt werden darf. Das Besondere dabei ist, dass es die Beziehungsrahmen sind, gemeint ist «eine Gesamtheit von Regeln, die einer Praxis immanent sind und sie in ihrer Spezifität definieren»<sup>742</sup>, die den Diskurs bestimmen. Der Inhalt bleibt dabei bestehen, jedoch das Verhandeln dieses Inhalts verändert sich; oder anders ausgedrückt: Das Prozesshafte ist die Konstante.

«Nicht die Gegenstände bleiben konstant, noch der Bereich, den sie bilden, und nicht einmal ihr Punkt des Auftauchens oder ihre Charakterisierungsweise, sondern das Inbeziehungsetzen...»<sup>743</sup>

---

<sup>740</sup> Dahlhaus 2005a, S. 139.

<sup>741</sup> Kanne, Miriam: *Andere Heimaten. Transformationen klassischer «Heimat»-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur* (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 16). Sulzbach/Taunus: Helmer 2011, S. 16.

<sup>742</sup> Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 71.

<sup>743</sup> Ebd.

Da sich diese irrealen Werte nicht irgendwie dinghaft manifestieren, müssen sie, meist über das Wort, konstruiert und durch dauernde Wiederholung gefestigt werden, denn Diskurse sind Praktiken, sind institutionalisierte und geregelte Redeweisen. Dieses dauernde Verhandeln gelang dem Kurzwellendienst durch seine Nachrichten und Berichte, die zur Kulturwahrung und -werbung beigetragen haben. Doch, und dies ist eine der Hauptfragen dieser Dissertation, wie lassen sich solche Metaphern in die Musik übersetzen?

In der Programmmusik gibt es unzählige Exempel, die real existierende Sujets in Musik umsetzen. Ein zur Swissness-Thematik passendes Beispiel ist die Orchesterskizze *Eiger* (2004) von Fabian Müller<sup>744</sup>, die den Berg im Berner Oberland zum Motiv hat und in der neben der Übertragung einer Vorstellung des Bergs auch realer Regen durch «col legno» spielende Geigen imitiert wird (T. 162–169).

Soll die Schweiz, damals wie heute, etwa im Tourismus klanglich repräsentiert werden, wird und wurde gerne auf Alphörner, Ländlerkapellen und Jodelchörli zurückgegriffen und dies auch, obwohl diese Klänge nicht zwingend für alle hier lebenden Menschen diese Bedeutung haben und hatten. Der Blick in die Tonbandsammlung von Fritz Dür zeigt, dass der Kurzwellendienst dieser Denkart, dieser Klangstrategie zwar auch folgte, jedoch nicht exklusiv. Die Zusammenstellung zeigt ein differenzierteres Bild von klanglicher Swissness. Zwar galt das Singen von Jodel- und Volksliedern zur Zeit der Geistigen Landesverteidigung als Ausdruck von Patriotismus und diese Genres halfen der Hörerschaft, sich einer nationalen Einheit zu vergewissern. Der Sender legte aber auch grossen Wert auf musikalische Vielfalt.

In der Beschäftigung mit nationaler Musik wird klar, dass man das nationale Element nur heraushören und wahrnehmen kann, wenn man die Chiffren kennt. Klangvorstellungen müssen gelernt werden. Es verhält sich hier gleich wie mit Signalklängen. Glockenklänge als Einladung zum Gottesdienst sind beispielsweise nur als solche zu deuten, wenn man davon Kenntnis hat. Viele solcher Chiffren sind durch alltägliche Erfahrung und gesellschaftliche Prägung, durch Sozialisation nachvollziehbar, manche bleiben aber durch eine individuelle Erfahrung für eine Einzelperson wichtig und verschliessen sich daher einer kollektiven Decodierung. So haben auch nicht alle Klischeeklänge auf alle Individuen die gleiche Wirkung. Aus diesem Grund stellen sich an musikalische Swissness die gleichen Fragen, wie sie an jede

---

<sup>744</sup> Fabian Müller (\*1964): Schweizer Komponist.

Nationalmusik gestellt werden müssen. Es sind aber auch die gleichen Fragen, die an alle nationalen Symbole gestellt werden können, die ein Land repräsentieren: Landesfahne, kulinarische Spezialitäten, Postkartensujets etc.

Dass Swissness derzeit auch im Bereich des Marketings gerade wieder eine Hausse erlebt, zeigt die zu Beginn von Kapitel 2 bereits erwähnte Studie von Stephan Feige an der Universität St. Gallen (Feige 2013), die die ökonomischen Einflüsse der «Marke Schweiz» auf Produkte und Dienstleistungen untersuchte. Eine zentrale Frage dieser Studie war, inwieweit sich das Image der Schweiz in den letzten Jahren verändert hat und wie die Schweiz sowie Schweizer Produkte und Dienstleistungen heute wahrgenommen werden. Die Studie konnte belegen, dass das Label «Swissness» nachweislich das Potenzial hat, höhere Produktpreise zu erzielen. Es wird beispielsweise in Japan für einen Staubsauger aus der Schweiz, im Vergleich zu einem Staubsauger mit unbekanntem Herkunftsland, eine Swissness-Prämie von rund 26% erzielt; bei einer Uhr liegt diese Prämie gar bei 112%.<sup>745</sup> Swissness ist demnach immer noch ein griffiges Marketinginstrument, das sowohl bei Industriegütern als auch bei weichen Faktoren, wie etwa Gastfreundschaft, werbetechnisch hilfreich ist. Das entsprechende Image muss jedoch zuvor erst erarbeitet werden.

## **5.3 Conclusio**

### **5.3.1 «Broadcasted Swissness»**

Ziel der Dissertation war es, aufzuzeigen, wie mittels Musik, die über das Medium Radio ausgestrahlt wurde, transnationale Identität gestiftet wurde. Dazu wurde eine Tonbandsammlung untersucht, die dem in die ganze Welt sendenden Schweizerischen Kurzwellendienst als Depot für die musikalische Ausgestaltung der Sendungen diente. Grundlegend zu fragen war einerseits nach der Entstehung dieser Sammlung, wobei die historischen und institutionellen Umstände von grosser Bedeutung waren. Entstand sie doch in einer Zeit der politischen Latenz, im Spannungsfeld des Kalten Kriegs, als es für die Schweiz galt, aus den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und mit Blick in die Zukunft ein Selbstbild zu entwerfen, das zwischen Tradition und Moderne changierte. Andererseits war nach dem konkreten Inhalt der Sammlung zu fragen, nach den musikalischen Elementen und metaphysischen Komponenten, die die Musik in der Zusammenstellung schweizerisch erklingen liessen.

---

<sup>745</sup> Feige 2013, S. 44 und 50.

Dank des Archivmaterials konnte gezeigt werden, dass die Genese nicht wie anfänglich angenommen das Produkt eines Auftrags war, sondern das Resultat einer Reorganisation eines grösstenteils bereits vorhandenen Bestands aus mehrheitlich persönlichen, aber auch logistischen Gründen. In der Sammlung vereint sind Tonbänder, die zur Ausgestaltung der Sendungen benutzt werden konnten und deren Auftrag es war, die Auslandschweizerinnen und Auslandschweizer, aber auch Interessierte in aller Welt über das Leben und die Arbeit in der Schweiz und vom Wesen der Schweizer zu unterrichten. Dieser Doppelauftrag – Kulturwerbung für im Ausland lebende Schweizerinnen und Schweizer, aber auch für interessierte Nichtschweizer – wurde in unzähligen Jahresberichten und Dokumenten gleichsam als Mantra, auch zur Selbstbestätigung, repetiert.<sup>746</sup> Diese ideologischen Leitplanken zur Selbstvergewisserung und Legitimierung veränderten sich über die Jahre kaum.

Die propagandistische Nationalisierung des Rundfunks, in all ihren politischen Nuancen, begründet sich hauptsächlich in der Herkunft des Radios aus dem Militärischen. Früh wurden diesbezüglich die Bedeutungen und die Möglichkeiten des Radios zur Herstellung und Vergewisserung von Nation erkannt. Als globales Medium trug es zur Konstruktion einer medial konstruierten Identität bei. Als Mittel der Kulturpolitik bot das Radioprogramm einen sinnlichen, klanglichen Zugang zur Welt, der sich bewusst steuern liess. Das Beispiel des Kurzwellendienstes zeigt, dass die Swisness-Konstruktion institutionell inszeniert wurde. Bildet die Kulturbotschaft von 1938 noch das ideologische Rückgrat, wurde mit der Konzession von 1964 von der Politik her bereits personell Einfluss genommen:

«Abs. 2.: Die Konzessionsbehörde behält sich vor, die Stelle zu bezeichnen, bei der die zu verbreitenden Nachrichten bezogen werden müssen.»<sup>747</sup>

Mit dieser Weisung im Artikel 12 im Abschnitt zum Programmdienst aus der Konzession von 1964 wirkt die Politik nun offensichtlich in die Geschicke und die Strategie des Senders ein und es oblag nun auch dem Bundesrat, die Hälfte der Mitglieder der Programmkommission für den Kurzwellendienst Schwarzenburg zu ernennen. Dies war eine direkte Einflussnahme, die später über Zahlungen von direkten Bundesgeldern zur finanziellen Unterstützung noch ausgebaut wurde.

---

<sup>746</sup> Vgl. Anmerkung 2.

<sup>747</sup> Schweizerischer Bundesrat (Hg.): *Konzession für die Benützung der Radiosende- und -Übertragungsanlagen der Schweizerischen Post-, Telegraphen- und Telephonverwaltung zur Verbreitung von Radioprogrammen*. In: Bundesblatt 42/1953, Bern 1953, S. 345–354, S. 348.



Was macht nun musikalische Swissness aber aus? Was war der schweizerische Sound des Kurzwellendienstes? Es konnte gezeigt werden, dass es klare Richtlinien gab, welche Art von Musik am Radio gesendet wurde. Es waren die beliebte Volksmusik, aktuelle Strömungen aus dem Unterhaltungsmusikbereich, aber auch ausgewählte Kompositionen der Ernsten Musik, die das Können von Schweizer Interpreten zu belegen hatten. Die Heterogenität der in der «Sammlung Fritz Dür» gespeicherten Tonbänder zeigt eine ausserordentliche musikalische Vielfalt zwischen urchigem Naturjodel und professionell eingespieltem Schlager auf. Es war nicht so, dass die klangliche Schweiz nur über ein stereotypes musikalisches Genre konstruiert wurde. Wenn die klischeehafte Vorstellung einer Postkarten-Schweiz auch gezeigt wurde, war es doch mehrheitlich die Vielfalt und so hängt die Auswahl der musikalischen Objekte, die für würdig befunden wurden, am Radio gespielt zu werden und Aufnahme in die Sammlung zu finden, von ihrer Fähigkeit ab, eine Swissness-Sinnstiftung zuzulassen. Schweizerisch sollten sie dadurch sein, dass sie in der Schweiz entstanden und von Schweizer Interpretinnen und Interpreten dargebracht wurden. Dies galt primär für die Ernste Musik. Die klassische Musik spielte im Programm des Senders eine grosse Rolle und da die Musik der bekannten Komponisten bei der Hörerschaft äusserst beliebt war, wurde der Massstab «Schweizer Interpret» als Swissness-Kriterium angewandt. Notfalls, und das zeigte die Fallstudie zu Arthur Honegger, wurde die Biografie eines Komponisten so beleuchtet und gewichtet, dass diese als fast rein schweizerisch gelesen werden konnte, oder aber ein Komponist wurde gar völlig «zwangsverschweizert». So wurde der französische Komponist Maurice Ravel in einem Artikel für die Zeitschrift *ECHO*, der von einer nicht näher benannten Person aus dem Kurzwellensender verfasst wurde, kurzerhand zum Schweizer gemacht:

«Das Bild der weltverbundenen Schweiz wäre damit verzeichnet, wenn ihre zeitgenössischen Komponisten im schweizerischen Kurzwellenprogramm fehlten. International gesehen, gehören sie zur Elite. Honegger, Ravel und viele andere werden uns ihres ausländischen Wohnsitzes wegen von fremden Kulturstationen [sic.] streitig gemacht, ...»<sup>748</sup> (S. 2)

Begründet wird diese «Verschweizerung» mit der Tatsache, dass Ravels Vater aus der Genfer Gemeinde Versoix stammte. Eine weitere direkte biografische Verbindung Maurice Ravels zur Schweiz gibt es jedoch keine.

---

<sup>748</sup> A231.4-001: Artikel für die Zeitschrift *ECHO* vom 18.3.1948, S. 2.

### 5.3.2 Digitalisierung und Inwertsetzung der ‹Sammlung Fritz Dür›

Einen Ausweg aus der Problematik, Flüchtiges wie Klang archivieren zu können, brachte die Erfindung akustischer Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahren am Ende des 19. Jahrhunderts. Kurz darauf entstanden auch erste Phonogrammarchive, etwa 1899 in Wien und 1900 in Berlin, die bestrebt waren, Tonaufzeichnungen systematisch zu erhalten und zu dokumentieren. Mittlerweile haben der rasche Wandel in den modernen Medientechnologien und die immer schnellere Abfolge von zum Teil inkompatiblen Aufnahme- und Datenträgerformaten dazu geführt, dass das Archivieren zu einem komplexen Prozess geworden ist. So stellen gerade die digitalen Medien und die Entwicklung der Kommunikationstechniken immer wieder neue Anforderungen an die Bewahrung und die Vermittlung kulturellen Erbes. Veralterte Speichersysteme können zum Verlust ganzer Bestände führen und daher gilt es, Lösungen zu suchen, die diese auch in Zukunft lesbar und benutzbar halten.

Heute gilt es zudem, aus der Datenflut die zur Archivierung relevanten Informationen herauszufiltern. Ging es anfangs noch um die exemplarische Bewahrung der vergänglichen akustischen Realpräsenz einer Person (etwa die Aufnahmen von Alessandro Moreschi<sup>749</sup>, die die einzigen Aufzeichnungen einer Kastratenstimme enthalten) oder einer musikalischen Darbietung, interessiert heute auch die Produktionsseite, der Aufnahmeprozess im Eigentlichen. Dabei steht nicht mehr der dokumentarische Wert des Inhalts im Vordergrund, sondern primär die Überlieferung von Klangfarbe, von Sprechweisen, von klanglicher Atmosphäre. Daraus ergeben sich auch neue Forschungsgebiete, die sich mit der akustischen Verfremdung durch Aufzeichnung oder mit Kopier- und Digitalisierungsvorgängen sowie mit Wiedergabetechniken befassen.

Mittlerweile hat man erkannt, dass nicht lückenlos gespeichert werden kann. Diese anfängliche Vorstellung ist zu einer allgemein anerkannten Utopie geworden und so wird innerhalb des Archivierungsprozesses die Selektion als die grosse Herausforderung gesehen. Trotzdem zeigen die heterogenen Sammlungs- und Archivierungspraktiken, dass auch heute noch vielerorts Unklarheiten über die eindeutige Funktion von Klangarchiven und des dort gespeicherten Materials herrscht. Ein quellenkritischer Umgang mit historischen Tondokumenten muss noch gelernt werden, denn die (geschichts-)wissenschaftliche Beschäftigung mit

---

<sup>749</sup> Alessandro Moreschi (1858–1922): Letzter Kastrat im Dienste des Papstes.

diesen historischen Tondokumenten und ihrem Potenzial, das durch die Verfügbarmachung nutzbar wird, ist noch jung.

Mit der Einschätzung der Tonbänder als besonderes, ja einmaliges Konvolut von Schweizer Musik stellte sich die Frage nach ihrer Erhaltung und Bewahrung. Stichprobenartige Überprüfungen in den einzelnen Radiostudios zeigten, dass Originaltonbänder, von denen die Kopien für den Kurzwellendienst hergestellt wurden, nicht mehr vorhanden sind, weshalb den verbleibenden Dür-Bändern ein besonderer Stellenwert zukommt. In diesem Sinne ist die «Sammlung Fritz Dür» ein Archiv, eine Speicherinstitution, in der sich die Erinnerung einer Gesellschaft materialisieren, oder wie Aleida Assmann es nannte:

«Archive sind das historische Gedächtnis einer Gesellschaft.»<sup>750</sup>

Als generations- oder regionalspezifische Erinnerung geht es dem Archiv, und hier ist es ganz im Sinne der *Akteur-Netzwerk-Theorie*<sup>751</sup> zu verstehen, um das Bewahren von Dokumenten. Zu einem veritablen Gedächtnisort wird es aber erst dann, wenn es «mit einer symbolischen Aura umgeben» wird.<sup>752</sup> In dieser Ausprägung kann es dann auch identitätsstiftend für ein Kollektiv sein. Ein Archiv soll aber nicht nur Vergangenheit aufzeichnen, sondern als Dokumentations- und Informationszentrum für die Gegenwart dienen und damit den Zeitgenossen kritische Vergleiche mit dem Wissen und dem Erfahrungskapital vergangener Zeiten ermöglichen.

Die «Broadcasting Swissness»-Forschergruppe leistete einen Beitrag zur Digitalisierung der «Sammlung Fritz Dür». In Absprache mit der Besitzerin der Bänder, der SRG, übernahm sie die Aufgabe der Selektion der rund 10%, die digitalisiert werden sollten, und sie ergänzte die Datenbank zur Sammlung mit den fehlenden Metadaten, die zu einer sinnvollen Kontextualisierung und Inwertsetzung nötig sind. Dank dieser Digitalisierung, dem Bereitstellen für den Open Access, können Audiodokumente erschlossen werden, die sonst der Öffentlich-

---

<sup>750</sup> Assmann 2010, S. 169.

<sup>751</sup> Die *Actor-Network-Theory* (ANT) sieht die Gesellschaft und die Umgebung als Netzwerk, in dem soziale (menschliche) sowie auch asoziale (nicht menschliche) Akteure in Beziehung stehen: «ANT: it is a *method* to describe the deployment of associations like semiotics; it is a method to describe the generative path of any narration» (Latour 1996, S. 374). Sie zeigt als Methode Verbindungen auf, die zwischen Dingen bestehen, aber auch zwischen «Konzepten», und versucht zu erklären, wie diese als Ganzes handeln. Dabei ist das dauernde Verhandeln, der Wandel zentral, denn die Beziehungen müssen permanent vollzogen werden.

<sup>752</sup> Nora 1998, S. 32.

keit verborgen geblieben wären. In Anbetracht dessen, dass die Tonbänder schon zweimal vor einer endgültigen Vernichtung bewahrt wurden, und hinsichtlich ihres Werts als klingendes Kulturgut darf hier ohne schlechtes Gewissen von einer digitalen Rettungsaktion gesprochen werden.

Der Wunsch nach dem möglichst vollständigen Greifbarmachen von Archivbeständen bringt gerade in der Arbeit mit Tonarchivalien ein Problem mit sich, das man getrost als Digitalisierungsparadox bezeichnen könnte, denn es «tritt hier besonders scharf der Widerspruch zutage, dass Archivinstitutionen ihre Bestände zugänglich machen sollen, dass die Tondokumente aber durch Urheberrecht in ihrer Verwertung und Reproduktion geschützt und damit ihre Nutzung eingeschränkt ist».<sup>753</sup> Der für Komponisten, Autoren und Künstler wichtige und nötige Urheberrechtsschutz verhindert oft, ja fast regelhaft die einfache Veröffentlichung dieser Bestände.

Ein Achtel der «Sammlung Fritz Dür», die als Konvolut einer klingenden «Swissness» gehört werden darf, bleibt also durch die Digitalisierung als Kulturerbe erhalten. Bei diesem Vorgang – es handelt sich um eine Retro-Digitalisierung, bei der die Originaltonbänder wohl irgendwann vernichtet werden – geht der materielle Aspekt der Sammlung leider verloren und nur das Immaterielle der Bänder, das Unstoffliche bleibt erhalten. Das haptische Element, das den Kartonschachteln anhaftet, ihr Duft und die Aura, die die typische Handschrift von Fritz Dür ihnen verleiht, all diese sinnlichen Komponenten werden verloren gehen. Durch die Digitalisierung jedoch konnte zumindest ein Teil des den Bändern inhärenten Vermächtnisses bewahrt werden.

---

<sup>753</sup> Müske, Johannes: *Klänge als Cultural Property. Technik und die kulturelle Aneignung der Klangwelt* (Studien zur kulturellen Technikforschung, Bd. 3). Zürich: Chronos 2015, S. 152.



## 6 Quellen- und Literaturverzeichnis

### 6.1 Nicht publizierte Quellen (Archivmaterial)

Notiz von Ulrich Kündig zur Programmpolitik des SRI. Verfasst am 25.1.1994. Dokument zur Verfügung gestellt von Walter Fankhauser (Privatbesitz).

Radiostudio Bern, Begleitblatt zur Aufnahme T256: Schibler, Armin: *Fantasia Helvetica*.  
Aufnahmedatum: 23.6.1962.

#### Archivalien aus dem Zentralarchiv der Generaldirektion der SRG, Bern<sup>754</sup>

- A000-001.1 Bericht zur Studienreise von Paul Borsinger vom 31.8.1938.
- A000-001.1 Stellungnahme von Paul Borsinger vom 30.9.1938.
- A000-001.1 Protokoll der Sitzung des Zentralvorstandes der SRG vom 25.11.1938.
- A000-001.2 Bericht von Kurt Schenker vom 31.12.1938.
- A000-001.2 Stellungnahme von Paul Borsinger vom 7.1.1939.
- A000-001.2 Protokoll der Sitzung vom 2.2.1939.
- A000-001.2 Brief von Paul Borsinger an Kurt Schenker vom 10.2.1939.
- A000-003.4 Bericht zur Finanzierung des Senders von Paul Borsinger vom 20.6.1959.
- A003-007 Bericht der Generaldirektion über den Kurzwellendienst vom 17.1.1957.
- A121-004 Ein Bericht von Paul Borsinger vom 10. September 1953.
- A122-001 Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Willi Lüthy von 1941.
- A122-006 Briefverkehr zwischen Paul Borsinger und Ed. Haas von 1948.
- A125-003 Bericht von Paul Borsinger an Bundesrat Philipp Etter vom 13.6.1940.
- A125-028 Bericht zur Arbeit des Kurzwellendienstes von 1958.
- A212.1-002 Personalliste des Kurzwellendienstes.
- A223-031 Personalbudget 1968.
- A231.3 Entwurf zum Jahresbericht für das Geschäftsjahr 1951 vom 22.3.1950.
- A231.3-001 Sendepläne 1941.
- A231.3-021 Entwurf zum Jahresbericht 1960/61.
- A231.3-025 Beitrag zum SRG-Jahrbuch 1965/66 von Joël Curchod.
- A231.4-001 Artikel für die Zeitschrift *ECHO* vom 18.3.1948.
- A233.3-003.4 Hörerstatistik 1970.
- A234-022 Hörerreaktionen von 1959.
- A234-029 Hörerreaktionen von 1966.
- A241-001 Diskothek-Bericht, Vorschläge und Budget 1951.
- A241-001 Verschiedene Unterlagen zum Aufbau und zur Organisation der Sonothek 1951–1958.
- A241-002 Verschiedene Unterlagen zur Reorganisation der Sonothek 1961.
- A254.2-001 Verschiedene Korrespondenzen zum Bau der Sendeanlage 1937.
- A254.2-003 Bericht zum Brand der Sendeanlage Schwarzenburg.

---

<sup>754</sup> Die Akten zum KWD/SRI im Archiv der Generaldirektion der SRG in Bern wurden vor längerer Zeit grob katalogisiert. Es wurde zwar versucht, diese einigermaßen thematisch zu ordnen, doch sind die Aktenbündel nicht immer logisch sortiert und so finden sich unter einer Aktennummer häufig mehrere Archivalien und auch solche, die in einigen Fällen nichts miteinander zu tun haben. Es fällt schnell auf, dass auch grosse Lücken bestehen, da gerade in der Anfangszeit nicht systematisch archiviert wurde und über die Jahre viele Archivalien verloren gingen oder vernichtet wurden. Nicht immer war es möglich, eine eindeutige Autorenschaft zu benennen, ein Datum zu eruieren, der Akte einen sinnvollen «Titel» oder einen eindeutigen Bezug zuzuordnen.

- A32-03-001 Entwurf von Lucas Staehelin für den Jahresbericht 1952 aus der Abteilung Musik.
- A311-001 Vorschlag Paul Borsingers zur Programmentwicklung vom 12.10.1936.
- A432-001 Mitteilungen zum Programmrastrer.
- A51-02-002 Unterlagen zur Sitzung vom 7.4.1938.
- A59-001 Verschiedene Unterlagen zu «Radio und Geistige Landesverteidigung».
- A523-001 Verschiedene Unterlagen zu «Rundspruch und Landesverteidigung».
- Akte ohne Bezeichnung. Separatdruck aus dem «Jahrbuch der Eidgenössischen Räte 1952».

## 6.2 Publierte Quellen

- Schweizerischer Bundesrat (Hg.): *Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung*. In: Bundesblatt 50/1938, Bern 1938, S. 985–1035.
- Schweizerischer Bundesrat (Hg.): *Konzession für die Benützung der Radiosende- und -Übertragungsanlagen der Schweizerischen Post-, Telegraphen- und Telephonverwaltung zur Verbreitung von Radioprogrammen*. In: Bundesblatt 42/1953, Bern 1953, S. 345–354.
- Forum Helveticum (Hg.): *Aufgaben und Forderungen einer geistigen Landesverteidigung, Folge 1*. Winterthur 1939.
- Keel, G.: *Exposé zur Ministerkonferenz 1948*. Staatsarchiv des Kantons Jura (Akte 67 J 205.4).
- Schweizerischer Kurzwelldienst (Hg.): «Switzerland Calling». Programmzeitschrift vom Sommer 1957, Bern.
- Schweizerischer Kurzwelldienst (Hg.): «Switzerland Calling». Programmzeitschrift vom Sommer 1961, Bern.

### Jahresberichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft (= JB SRG)

- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1931.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1932.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1934.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1935.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1936.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1937/38.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1938/39.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1939/40.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1941/42.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1942/43.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1943/44.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1945.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1947.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1948.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1949.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1950.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1951.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1952.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1954.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1956.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1957.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1958.
- Jahresbericht der SRG über das Geschäftsjahr 1959.



### 6.3 Lexikonartikel

- Baumann, Max Peter: Art. *Kuhreihen*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11889.php> (aufgerufen am 27.3.2014).
- Carruzzo-Frey, Sabine und Patricia Ferrari-Dupont: Art. *Fête des Vignerons*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11905.php> (aufgerufen am 27.3.2014).
- Fernsehmuseum Hamburg: Art. *Bezençon, Marcel*. <http://www.fernsehmuseum-hamburg.de/bezencon.html> (aufgerufen am 28.7.2015).
- Föllmi, Beat A.: Art. *Doret, Gustave*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 5. Bärenreiter: Kassel 21994, Sp. 1307–1310.
- Grossberg, Lawrence: Art. *E- und U-Kultur*. In: Handbuch Populärer Kultur. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 164–167.
- Koselleck, Reinhardt.: Art. *Volk, Nation*. In: Otto Brunner et al.: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 7. Stuttgart: Klett 1992, S. 141–431.
- Mäusli, Theo: Art. *Glogg, Alfred Walter*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30233.php> (aufgerufen am 28.7.2015).
- Mohr, Ernst: Art. *Binet, Jean*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 2, Bärenreiter: Kassel 1999, Sp. 1659.
- O.A.: Art. *Jean Binet*. In: Willi Schuh et al. (Hg.): Schweizer Musiker-Lexikon. Atlantis: Zürich 1964, S. 69–70.
- O.A.: Art. *Rhapsodie*. In: Musik-Lexikon. Hg. v. Hugo Riemann. Leipzig: Max Hesse Verlag, 51900, S. 935.
- Scherrer, Adrian: Art.: *Schenker, Kurt*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30256.php> (aufgerufen am 28.7.2015).
- Stalman, Joachim: Art.: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. In: Hahn, Gerhard und Jürgen Henkys (Hg.): Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland, Hft. 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 42–52.
- Steigmeier, Andreas: Art. *Borsinger, Paul*. In: Historisches Lexikon der Schweiz <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D29600.php> (aufgerufen 20.9.2013).
- Reckow, Fritz: Art. *Unendliche Melodie*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht et al. Wiesbaden 1971, [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Unendliche\\_Melodie.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Unendliche_Melodie.pdf) (aufgerufen am 29.4.2014).
- Rosteck, Jens: Art. *Honegger, (Oscar) Arthur*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 9, Bärenreiter: Kassel 2003, Sp. 304–318.
- Tanner, Albert: Art. *Anbauschlacht*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13783.php> (aufgerufen am 11.9.2015).
- Widmaier, Tobias: Art. *Rhapsodie*. [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Rhapsodie.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Rhapsodie.pdf) (aufgerufen am 21.8.2014).

## 6.4 Internetquellen

- Eidgenössisches Departement des Innern: *Ratifikation der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes. Erläuternder Bericht*. Bern 2006.  
[https://www.admin.ch/ch/d/gg/pc/documents/1403/Bericht\\_d.pdf](https://www.admin.ch/ch/d/gg/pc/documents/1403/Bericht_d.pdf) (aufgerufen am 14.5.2015).
- Fête des Vignerons: [www.fetedesvignerons.ch](http://www.fetedesvignerons.ch) (aufgerufen am 15.9.2014).
- Fonoteca: *Eu 'm dun tschienmetti bounders*. In: Nachlass von Alfons Maissen.  
[http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslist?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslist?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).
- Fonoteca: *Eu sun üna giuvnetta*. In: Nachlass von Alfons Maissen.  
[http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslist?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslist?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).
- Fonoteca: *Marusa chara*. In: Nachlass von Alfons Maissen. [http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet\\_fnbasefondslist?FOND\\_ID=31940.011&LNG\\_ID=DEU#](http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasefondslist?FOND_ID=31940.011&LNG_ID=DEU#) (aufgerufen am 6.4.2014).
- Gazette de Lausanne: Auszug aus der Gazette de Lausanne vom 12. August 1889,  
<http://www.fetedesvignerons.ch/de/die-feste/du-xviii-e-a-nos-jours/1889-2/> (aufgerufen am 15.9.2014).
- Giegling, Franz: *Vom Studioorchester Beromünster zum Radio-Sinfonieorchester Basel*.  
<http://www.riehener-jahrbuch.ch/de/archiv/1970er/1972/zrieche/vom-studioorchester-beromuenster-zum-radio-sinfonieorchester-basel.html> (aufgerufen am 28.5.2014).
- Grichting, Alois: *Bei Schweizer Radio International. Ein wichtiger «Gesandter»*. Walliser Bote 3.3.1984. <http://www.aloisgrichting.ch/data/Module/archive/21-div-vereine-1/00000010.pdf> (aufgerufen am 21.7.2015).
- Ineichen, W.: *Online-Kommentar im Blog «Was ist für Sie Heimat?»*. SRF 2 Kultur, 3.6.2015.  
<http://www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/was-ist-fuer-sie-heimat> (aufgerufen am 10.6.2015).
- Institut für Geistiges Eigentum: *Gesetzgebungsprojekt «Swissness». Hintergrund, Ziel und Inhalt*.  
[https://www.ige.ch/fileadmin/user\\_upload/Juristische\\_Infos/d/Gesetzgebungsprojekt\\_Swissness\\_Hintergrund.pdf](https://www.ige.ch/fileadmin/user_upload/Juristische_Infos/d/Gesetzgebungsprojekt_Swissness_Hintergrund.pdf) (aufgerufen am 29.1.2014).
- Internationale Fernmeldeunion: [www.itu.int](http://www.itu.int).
- Iviglia, Giovanni und Ralph Siegel: *Basta basta, nur kein Wort von Treue!*  
<http://www.worldcat.org/title/basta-basta-nur-kein-wort-von-treue-no-more-tamo-sospiravi-allora-tango/oclc/724084938> (aufgerufen am 4.11.2014).
- Lebendige Traditionen: *Ranz des vaches, Kuhreihen, Lioba*. <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00100/index.html?lang=de> (aufgerufen am 23.4.2014).
- Lieder-Archiv: *Vo Luzern auf Wäggis zue*. [http://www.lieder-archiv.de/vo\\_luzern\\_auf\\_waeggis\\_zue-notenblatt\\_502381.html](http://www.lieder-archiv.de/vo_luzern_auf_waeggis_zue-notenblatt_502381.html) (aufgerufen am 23.4.2014).
- Mooser, Josef: Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren. In: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte (Hg.): *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* (47/1997), Hft. 4. Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg, S. 685–708.  
<http://dx.doi.org/10.5169/seals-81210> (aufgerufen am 18.3.2014).
- Müller, Bruno: *Magden im Zweiten Weltkrieg*. <http://www.magden.ch/dl.php/de/0d2zq-mjfzek/2.weltkrieg.pdf> (aufgerufen am 20.7.2015).

- My Czech Republic: *Prager Geschichte durch die Jahrhunderte*.  
<http://www.myczechrepublic.com/de/geschichte-tschechien/geschichte-prag.html>  
 (aufgerufen am 13.7.2015).
- O.A.: *Loko-Motive. König Midas der Musik*. In: Der Spiegel (23/1949), S. 28–30.  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44436684.html> (aufgerufen am 16.4.2014).
- Renan, Ernest: «*Was ist eine Nation?*». Vortrag in der Sorbonne vom 11. März 1882.  
[http://www.dir-info.de/dokumente/def\\_nation\\_renan.html](http://www.dir-info.de/dokumente/def_nation_renan.html) (aufgerufen am 4.9.2014).
- Rentsch, Ivana: *Die verkaufte Braut- Eine Nationaloper wider Willen*. In: Oper Schloss Hallwyl (Hg.): *Die verkaufte Braut*. Medieninformation (2009). URL:  
[http://www.operschlosshallwyl.ch/2009\\_verkbraut/medien/pdf/2009\\_07\\_06\\_Medieninfo\\_Oper\\_Hallwyl.pdf](http://www.operschlosshallwyl.ch/2009_verkbraut/medien/pdf/2009_07_06_Medieninfo_Oper_Hallwyl.pdf), S. 12–13 (aufgerufen am 25.4.2016).
- Sanio, Sabine: *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*. In: Kunsttexte.de (4/2010). <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf> (aufgerufen 25.8.2015).
- Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*. <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/wilhelm-tell/1-akt-wilhelm-tell/1-aufzug-1-szene-2/> (aufgerufen am 28.8.2014).
- Schmid, Regula: *Luaged, vo Bergen u Thal. Das Lied als Erinnerungsort*. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte (61/2011), S. 269–289, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-170294> (aufgerufen am 25.3.2013).
- Schweiss, Christoph A. et al (Hg.): *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008. Schweizer Radio DRS*.  
<http://www.srf.ch/unternehmen/content/download/3456150/53087110/version/1/file/Geschichte+des+Radios+1911-2008.pdf> (aufgerufen am 7.5.2014).
- Schweizerischer Bundesrat: Aus den Verhandlungen des Schweiz. Bundesrath, 12.7.1889. (1889/3) Bern, S. 935–938, S. 937–938. URL: <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10014486> (aufgerufen am 25.4.2016).
- Sieber-online: *Ich bin ein Schweizerknabe*. [http://www.sieber-online.ch/lieder/d/der\\_schweizerknabe.htm](http://www.sieber-online.ch/lieder/d/der_schweizerknabe.htm) (aufgerufen am 23.4.2014).
- Sieber-online: *Lueget, vo Bärge und Tal*. <http://www.sieber-online.ch/lieder/l/lueget.htm> (aufgerufen am 23.4.2014).
- UNESCO: *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes (2003)*.  
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006> (aufgerufen am 10.9.2015).
- Universität Koblenz-Landau: *Geschichte der mittel- und osteuropäischen Staaten*.  
<http://www.uni-koblenz.de/ist/ewis/czlkgesch.html> (aufgerufen am 13.7.2015).
- Volksliederarchiv: *Han an nem Ort es Blüemli gseh*.  
<http://www.volksliederarchiv.de/text6071.html> (aufgerufen am 23.4.2014).
- von Greyerz, Otto: *Ein hübsch Lied zuo Ehren der Graffschaft Tockenburg*. In: Schwyzerlüt. Zeitschrift für üsi schwyzerische Mundarte. Bd. 5 (1942–1943). Heft 9–11, Seite 34.  
<http://retro.seals.ch/digbib/view?pid=szu-001:1942-1943:5::114> (aufgerufen am 7.9.2014).
- Werbewoche: Medienschaffender Gerd H. Padel gestorben. 8.1.2010.  
<http://www.werbewoche.ch/medienschaffender-gerd-h-padel-gestorben> (aufgerufen am 28.7.2015).
- Wottreng, Willi: *Ein Amüsiermusiker. Cédric Dumont, Gründer des Radio-Unterhaltungssorchesters, ist 90-jährig gestorben*. In: Neue Zürich Zeitung, 3.6.2007.  
[www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleF7YRB-1.368184](http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleF7YRB-1.368184) (aufgerufen am 20.5.2014).

## 6.5 Literatur

- Adorno, Theodor W.: A Social Critique of Radio Music. In: Hullot-Kentor, Robert (Hg.): Theodor W. Adorno. Current of Music Elements of a Radio Theory. (=Nachgelassene Schriften, Abt. I Fragment gebliebene Schriften, Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 201–217.
- Altenburg, Detlef und Rainer Bayreuther (Hg.): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004. Kassel et al.: Bärenreiter 2012.
- Amblard, Jacques: Arthur Honegger et la Suisse. In: Peter Schnyder (Hg.): Visions de la Suisse. À la Recherche d'une Identité: Projets et Rejets. Strassbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2005, S. 419–428.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.
- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt et al.: Campus Verlag <sup>2</sup>1996.
- Assmann, Aleida: *Archive und Bibliotheken*. In: Christian Gudehus et al. (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler 2010, S. 165–170.
- Assmann, Jan und Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Assmann, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1988, S. 9–22.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Baumann, Max Peter: *Der Kuhreihen*. In: Max Peter Baumann (Hg.): *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikalische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus 1976, S. 127–146.
- Bausinger, Hermann: *Auf dem Weg zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte*. In: Hans-Georg Wehling (Hg.): *Heimat heute*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1984, S. 11–27.
- Beckerman, Michael: *In Search of Czechness in Music*. In: University of California Press (Hg.): *19<sup>th</sup>-Century Music* 10/1 (1986), S. 61–73.
- Bessler, Heinrich: *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 21–43.
- Bieber, Walter: *Aus der Geschichte der Blasmusik in der Schweiz*. In: Wolfgang Suppan und Eugen Brixel (Hg.): *Alta Musica* 1. Tutzing 1976, S. 127–143.
- Binet, Jean und Jacques Chenevière: *Jean Binet. 17 octobre 1893 – 24 février 1960*. Nyon: O. V. 1961.
- Bonfadelli, Heinz et al.: *Kultur, Identität, Medien und Gesellschaft*. In: Bonfadelli, Heinz et al. (Hg.): *Medienlandschaft Schweiz im Umbruch. Vom öffentlichen Kulturgut Rundfunk zur elektronischen Kioskware*. Basel/Frankfurt a.M.: Helbling & Lichtenhahn 1993, S. 1–47.
- Brednich, Rolf Wilhelm: *Quellen und Methoden*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag <sup>3</sup>2001, S. 77–100.

- Bridel, Philippe-Sirice: *Le Ranz des Vaches*. In: *Le conservateur Suisse, ou recueil complet des étrennes helvétiques* 1/1813. Lausanne: Louis Knab 1813, S. 425–437.
- Bühl, Walter Ludwig: *Musiksoziologie*. (Varia Musicologica 3). Bern et al.: Peter Lang 2004.
- Campell, Stuart: *What Happend to Scotland's Identity?* In: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hg.): *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004*, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter 2012, S. 188–193.
- Cart, William: *La musique de Gustave Doret (pour la) Fête des Vignerons, Vevey 1905*. Vevey: Klausfelder 1905.
- Dahinden, Martin: *Der schweizerische Buchhandel im Vorfeld der geistigen Landesverteidigung. Anmerkungen zu einem Orientierungswandel*. In: Andreas Ernst et al. (Hg.): *Kontinuität und Krise. Sozialer Wandel als Lernprozess. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Schweiz. Festschrift für Hansjörg Siegenthaler*. Zürich: Chronos 1994, S. 243–258.
- Dahlhaus, Carl: *Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?* In: Hermann Danuser (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 8. Laaber: Laaber 2005, S. 139–150.
- Dahlhaus, Carl: *Postmoderne und U-Musik*. In: Hermann Danuser (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 8. Laaber: Laaber 2005, S. 151–157.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6). Laaber: Laaber <sup>2</sup>2008.
- Dejung, Christof: *Aktivdienst und Geschlechterordnung. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte des Militärdienstes in der Schweiz 1939–1945*. Zürich: Chronos 2006.
- Dobrovský, Josef: *Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache zur gründlichen Erlernung derselben für Deutsche, zur vollkommenen Kenntniss für Böhmen*. Prag: J. Herrl 1809.
- Doret, Gustave: *Musique et Musiciens*. Paris: Foetisch 1915.
- Doret, Gustave: *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*. Fribourg: Éditions de la Librairie de l'Université 1942.
- Drack, Markus T. und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000.
- Drack, Markus T.: *Die Geschichte der SRG. Ein Beitrag zur schweizerischen Rundfunkgeschichte*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 9–14.
- Dumont, Cédric: *Unterhaltungsmusik*. In: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, Bd. 2. Zürich: Max S. Metz 1948, S. 189–197.
- Dupérier, Jean: *Gustave Doret*. Lausanne et al.: Payot 1932.
- Ebel, Johann Gottfried: *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*, Bd 1. Leipzig: Pet. Phil. Wolfischen Buchhandlung 1798.
- Engeler, Margaret: *Gehobene Unterhaltungsmusik. Vom Radio-Unterhaltungsorchester Cédric Dumonts bis heute. Musikethnologische und sozialgeschichtliche Aspekte der leichten Musik am Schweizer Radio*. Basel: Krebs 1993.

- Ehnb-Bertini, Sonia: *Jahre des Wachstums. Die SRG vor neuen Herausforderungen, 1950–1958*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 153–180.
- Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve Verlag 2002.
- Falkenberg, Karin: *Radiohören. Zur Bewußtseinsgeschichte 1933 bis 1950* (= Diss. Universität Halle-Wittenberg, 2004). Haßfurt/Nürnberg: Hans Falkenberg Verlag 2005.
- Faulstich, Werner: *Einleitung*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre* (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). München: Wilhelm Fink 2002, S. 7–9.
- Faulstich, Werner: *Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur. Zum Wertewandel bei E-Musik und Bildenden Künsten in den sechziger Jahren*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre* (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). München: Wilhelm Fink 2003, S. 61–74.
- Feige, Stephan et al. (Hg.): *Swissness Worldwide 2013. Image und internationaler Mehrwert der Marke Schweiz. Eine Studie der htp St. Gallen Managementberatung und des Instituts für Marketing an der Universität St. Gallen (HSG) in Zusammenarbeit mit Jung von Matt/Limmat und der GfK Switzerland*. St. Gallen: Universität St. Gallen, Institut für Marketing 2013.
- Feist, Romain: *Les Ballets d'Arthur Honegger et les Sources conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris*. In: *Bulletin de L'Association Arthur Honegger* 9/2001, S. 3–7.
- Franz, Eckhardt G.: *Einführung in die Archivkunde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft<sup>8</sup> 2010.
- Frey, Stefanie: *Switzerland's Defence and Security Policy during the Cold War (1945–1973)*. Lenzburg: Verlag Merker 2002.
- Fritschi, Oskar Felix: *Geistige Landesverteidigung während des Zweiten Weltkrieges. Der Beitrag der Schweizer Armee zur Aufrechterhaltung des Durchhaltewillens*. Dietikon: Verlag Stocker-Schmid 1972.
- Frolova-Walker, Marina: *Against Germanic Reasoning. The Search for a Russian Style of Musical Argumentation*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 104–122.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Gavoty, Bernard und Arthur Honegger: *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*. Zürich<sup>2</sup> 1987.
- Gelbart, Matthew: *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music'. Emerging Categories from Ossian to Wagner*. (New Perspectives in Music History and Criticism.) Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Göttsch, Silke: *Archivalische Quellen und die Möglichkeit ihrer Auswertung. Fachgeschichtliche Einordnung und interdisziplinäre Vernetzung*. In: Silke Göttsch und Albrecht Lehmann (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Reimer, 2001, S. 15–32.

- Grimley, Daniel: *Horn calls and Flattened Sevenths. Nielsen and Danish Musical Style*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 123–141.
- Guggenbühl, Adolf: *Geistige Landesverteidigung*. In: *Wohnen* 13/1938, S. 135–136.
- Gyr, Ueli: *Marke und Medium. Das «neue» Schweizerkreuz im Trend*. In: Michael Simon et al. (Hg.): *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3)*. Münster et al.: Waxmann 2009, S. 431–437.
- Hahn, Torsten: *Aetherkrieg. Der «Feind» als Beschleuniger des Mediendiskurses*. In: Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 1*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 77–91.
- Halbreich, Harry: *Arthur Honegger. Un Musicien dans la Cité des Hommes*. Fayard/Sacem: Paris 1992.
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France 1950.
- Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France 1952.
- Hall, Stuart: *Kodieren/Dekodieren*. In: Juha Koivisto und Andreas Merkens (Hg.): *Stuart Hall. Ideologie, Identität, Repräsentation (Ausgewählte Schriften 4)*. Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 66–80.
- Henne, Josef Anton: *Schweizerische Lieder und Sagen*. Schweighauser'sche Buchhandlung, Basel 1824.
- Herrmann, Anne: *Coming out Swiss. In Search of Heidi, Chocolate, and my other Life*. Madison: The University of Wisconsin Press 2014.
- Hermann, Fritz: *Untersuchungen über Volksmusik- und Volksliedbegriffe*. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 42/43 (1994), S. 92–144.
- Hobsbawm, Eric: *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press 21992.
- Höpflinger, François: *Gesellschaft im Umbau*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos 1999, S. 133–149.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*. In: *Dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 128–176.
- Hunke, Heinrich: *Buch und Buchhändler im neuen Staat*. Berlin: Haude & Spencer 1934.
- Im Hof, Ulrich: *Mythos Schweiz. Identität – Nation – Geschichte. 1291–1991*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1991.
- Imhof, Kurt: *Wiedergeburt der geistigen Landesverteidigung. Kalter Krieg in der Schweiz*. In: Kurt Imhof et al. (Hg.): *Konkordanz und Kalter Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit*. Zürich: Seismo 1996, S. 173–248.
- Jenke, Manfred: *Radiodiskurs in den 50er Jahren*. In: Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 1*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002.
- Jost, Hans Ulrich: *Bedrohung und Enge (1914–1945)*. In: Hans Ulrich Jost et al.: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer. Studienband in einem Band*. Basel et al.: Helbing & Lichtenhahn 1986, S. 731–819.
- Jost, Peter: *Vorwort*. In: *Arthur Honegger. Werk und Rezeption. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49)*. Bern 2009, S. 7–9.

- Kanne, Miriam: *Andere Heimaten. Transformationen klassischer <Heimat>-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur* (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 16). Sulzbach/Taunus: Helmer 2011.
- König, Mario: *Rasanter Stillstand und zähe Bewegung. Schweizerische Innenpolitik im Kalten Krieg – und darüber hinaus*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos 1999, S. 151–172.
- Kovisto, Juha und Andreas Merkens (Hg.): *Reflektionen über das Kodieren/Dekodieren-Modell. Ein Interview mit Stuart Hall*. In: Stuart Hall. *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Ausgewählte Schriften, Bd. 4. Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 81–107.
- Kreis, Georg: *Schweizer Erinnerungsorte. Aus dem Speicher der Swissness*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2010.
- Krones, Helmut: «... das Ideal ist mir das Volkslied». *Volksmusik in der Kunstmusik 1300–2000*. In: Thomas Nußbaumer (Hg.): *Volksmusik in den Alpen. Interkulturelle Horizonte und Crossovers* (Innsbrucker Hochschulschriften. Serie B: Musikalische Volkskunde, Bd. 6). Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2006, S. 151–176.
- Kube, Michael: *Kammermusik im Schaffen und Denken Honeggers*. In: Wolfram Steinbeck, und Christoph Blumröder (Hg.): *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teilband 2: Stationen der Symphonik seit 1900* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3,2). Laaber: Laaber 2002, S. 148–172.
- Latour, Bruno: *On Actor-network Theory. A few Clarifications*. In: *Soziale Welt* 47 (1996, Hft. 4), S. 369–382.
- Leimgruber, Walter et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos 1999.
- Leimgruber, Walter: «Goldene Jahre». *Einleitung*. In: Walter Leimgruber et al. (Hg.): *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos, 1999, S. 9–14.
- Lengová, Jana: *Die slowakische Musik des 20. Jahrhunderts und die Idee der Nationalmusik*. In: Helmut Loos und Stefan Keym (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004, S. 84–96.
- Levy, Daniel: *Das kulturelle Gedächtnis*. In: Christian Gudehus et al. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 93–101.
- Loos, Helmut und Stefan Keym (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004.
- Mäusli, Theo: *Jazz und Geistige Landesverteidigung*. Zürich: Chronos 1995.
- Mäusli, Theo et al. (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983-2011*. Baden: hier + jetzt 2012.
- Mäusli, Theo und Andreas Steigmeier (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983*. Baden: hier + jetzt 2006.
- Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz, 2003.
- Métraux, Guy S.: *Le Ranz des Vaches. Du Chant de Bergers à l'Hymne patriotique*. Lausanne: Edition 24 Heures 1984.



- Meyer, Alice: *Anpassung und Widerstand. Die Schweiz zur Zeit des deutschen Nationalsozialismus*. Frauenfeld: Huber 2010.
- Meylan, Pierre: *Arthur Honegger. Humanitäre Botschaft der Musik*. Huber: Frauenfeld 1970.
- Mikos, Lothar: *Medienhandeln im Alltag – Alltagshandeln mit Medienbezug*. In: Uwe Hasebrink et al. (Hg.): *Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen. Rezeptionsforschung*, Bd. 1. München: Verlag Reinhard Fischer 2004, S. 21–40.
- Mohrmann, Ruth-Elisabeth (Hg.): *Audioarchive. Tondokumente digitalisieren, erschließen und auswerten*. Münster et al.: Waxmann 2013.
- Mosch, Ulrich: *(K)kein Platz in der Geschichte? – Das Honegger-Bild in der Musikgeschichtsschreibung*. In: Peter Jost: *Vorwort*. In: Arthur Honegger. *Werk und Rezeption*. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 15–32.
- Mühe, Hansgeorg: *Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1996.
- Müller, Rudolf und Johannes Müske: *Vagabundierende Klänge. Die institutionelle Inwertsetzung von Volksmusik-Sammlungen und die Entstehung von Cultural Heritage*. In: Ruth-Elisabeth Mohrmann (Hg.): *Audioarchive. Tondokumente digitalisieren, erschliessen und auswerten*. Münster et al.: Waxmann 2013, S. 75–84.
- Müske, Johannes: *Klänge als Cultural Property. Technik und die kulturelle Aneignung der Klangwelt* (Studien zur kulturellen Technikforschung, Bd. 3). Zürich: Chronos 2015.
- Mumenthaler, Samuel: *In 80 Schlagern um die Welt*. In: Thomas Boumberger und Peter Pfrunder (Hg.): *Schöner leben, mehr haben. Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums*. Zürich: Limmat Verlag 2000, S. 169–181.
- Murphy, Michael: *Moniuszko and Musical Nationalism in Poland*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 163–180.
- Nidegger, Jules: *Ayôba por ario. Etude détaillée et critique du «Ranz des Vaches» de la Gruyère*. Bulle: Édition Musée gruérien 1984.
- Noa, Miriam: *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Eini-gungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert* (Populäre Kulturen und Musik, Bd. 8.). Münster et al.: Waxmann 2013.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.
- O. A.: *Die Schweiz 1950–1960*. In: Du. *Die Zeitschrift der Kultur* 44/1984, S. 20.
- Oehme-Jüngling, Karoline: *Auditive Feldforschung*. In: Christine Bischoff et al. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt 2014, S. 351–366.
- Padel, Gerd H.: *Die Stimme der Schweiz in der Welt*. In: Schweizerische Rundspruchgesellschaft, *Jahrbuch* 1957. SRG: Bern o. J., S. 42–46.
- Padel, Gerd H.: *50 Jahre-ans-anni-onns 1935–1985 Schweizer Radio International, Radio Suisse Internationale, Radio Svizzera Internazionale, Radio Svizzer Internazionale*. Bern, Schweizer Radio International, cop. 1985.
- Parolari, Reto: *Zukunftsperspektiven der historischen «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. In: Mathias Spohr (Hg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. Zürich: Chronos 1999, S. 177–182.

- Parzer, Michael: *Musik als populärkultureller Text. Cultural Studies und Musik*. In: Ders. (Hg.): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie 2004, S. 95–119.
- Pellin, Elio und Elisabeth Ryter (Hg.): *Weiss auf Rot. Das Schweizer Kreuz zwischen nationaler Identität und Corporate Identity*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2004.
- Perrig, Igor: *Geistige Landesverteidigung im kalten Krieg. Der Schweizerische Aufklärungsdienst (SAD) und Heer und Haus (1945–1963)*. Diss. Universität Freiburg (Schweiz) 1993.
- Reichardt, Hendrik: *Plädoyer für die symphonische Blasmusik. Paul Hindemiths Konzertmusik für Blasorchester op. 41 und seine Symphony in B flat for Concert Band*. Mainz: Schott Music 2011.
- Rentsch, Ivana: *«L'opéra est fini». Arthur Honeggers «Nicolas de Flue» und die ethische Erneuerung des Musiktheaters*. In: Ulrich Tadday (Hg.): *Arthur Honegger (Musik-Konzepte. Neue Folge 135)*. München: edition text+kritik, 2007, S. 97–113.
- Reymond, Marc: *Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 1937–1942*. In: Drack, Markus T. und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 93–114.
- Ringli, Dieter: *Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*. Altdorf: Mülirad-Verlag, 2006.
- Ritter, Rüdiger: *Neuer Wein in alten Schläuchen. Gedanken zu den Konzepten «Nationalmusik» und «nationale Musik» am Beispiel des Komponisten Stanisław Moniuszko*. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): *Archiv für Musikwissenschaft 61/2004*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2004, S. 19–37.
- Rothenhäusler, Paul: *Cédric Dumont, Mr. Music Man of Switzerland. Musiker, Medienmann, Gastronomade*. Stäfa: Rothenhäusler 1996.
- S.E.: *Vom Pariser Konservatorium zur «Groupe des Six»*. In: Stadt Le Havre und Schweizer Musikrat (Hg.): *Arthur Honegger. 1892/1992*. Zürich 1992, S. 29–40.
- Schade, Edzard: *Radio. Ein vielschichtiges Instrument für Massenkonsum*. In: Jakob Tanner et al. (Hg.): *Geschichte der Konsumgesellschaft*. Zürich: Chronos 1997, S. 237–255.
- Schade, Edzard: *Das Scheitern des Lokalrundfunks, 1923–1931*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rdunspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 25–51.
- Schafer, R. Murray: *Schule des Hörens. Notizen, Diskussionsbeiträge, Übungsbeispiele, Aufgaben*. Wien: Universal Edition 1972.
- Schafer, R. Murray: *The tuning of the world*. New York: Knopf 1977.
- Schepping, Wilhelm: *Lied- und Musikforschung*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag <sup>3</sup>2001, S. 587–616.
- Scherrer, Adrian: *Aufschwung mit Hindernissen, 1931–1937*. In: Markus T. Drack und Theres Egger (Hg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*. Baden: hier + jetzt 2000, S. 59–92.
- Schibler, Armin: *Armin Schibler. Das Werk 1986. Selbstdarstellung, Werkliste und Werkdaten, Dokumente zur Realisation, Werkstatt-Texte, Biographisches*. Adliswil: Alkun-Verlag Albert J. Kunzelmann 1985.
- Schibler, Gina: *Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist... Biographie und Werk des Komponisten und Musikschriftstellers Armin Schibler*. Bern et al.: Peter Lang 2000.

- Schibler, Tatjana: *Doppelfuge. 1942–2004. Mein Leben mit dem Komponisten Armin Schibler*. Erlangen: Filo 2009.
- Schnetzer, Dominik: *Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz*. Zürich: Chronos 2009.
- Schöb, Gabriela: *Der Swing als Vermittler der Schweizer Volksmusik. Ein Paradoxon in der Schweiz der dreissiger- und vierziger Jahre?* In: Günther Noll (Hg.): *Traditions- und Vermittlungsformen Musikalischer Volkskultur in der Gegenwart* (Quellen und Schriften zur Volksmusik, Bd. 15). Bruckmühl: Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern 1998, S. 378–392.
- Schubert, Gisela: *Kontext und Bedeutung der «Konzertmusiken» Hindemiths*. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 4. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1980, S. 85–114.
- Sidler, Roger: *Arnold Künzli. Kalter Krieg und «geistige Landesverteidigung». Eine Fallstudie*. Zürich: Chronos 2006.
- Sidler, Roger: *Pour la Suisse de demain. Croire et Créer. Das Selbstbildnis der Schweiz an der Expo 64*. In: Mario König et al. (Hg.): *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70 Jahren* (Die Schweiz 1798–1998. Staat-Gesellschaft-Politik, Bd. 3). Zürich: Chronos 1998, S. 39–50.
- Spector, Irwin: *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze* (Dance and Music Series, Bd. 3). Stuyvesant: Pendragon Press 1990.
- Spoerri, Theophil: *Geistige Landesverteidigung*. In: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 43 (1963–64), S. 1029–1034.
- Spohr, Mathias: *Cédric Dumont im Gespräch mit Mathias Spohr*. In: Mathias Spohr (Hg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*. Zürich: Chronos 1999, S. 165–172.
- Stadelmann, Kurt und Thomas Hengartner: *Radio Schweiz - suisse - svizzera: 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte im Bild 1922–1997* (Schriftenreihe des Museums für Kommunikation). Museum für Kommunikation: Bern 1997.
- Sternberger, Dolf: *Verfassungspatriotismus*. In: Peter Haungs et al. (Hg.): *Schriften*, Bd. 10. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1990.
- Stocker, Werner: *Geistige Landesverteidigung*. In: *Rote Revue. Sozialistische Monatsschrift* 4/18 (1938–1939), S. 113–117.
- Strobel, Riccarda: *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre* (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts). München: Wilhelm Fink 2009, S. 129–147.
- Suppan, Wolfgang: *Komponieren für Anfänger. Ernst Majo und die Entwicklung der Blasorchesterkomposition*. Tutzing: Hans Schneider 1987.
- Tappolet, Willy: *Arthur Honegger*. Zürich: Atlantis Verlag 1954.
- Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth Century*, Bd. 4. New York: Oxford University Press 2005.
- Tauschek, Markus: *Kulturerbe. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2013.
- Uhlmann, Ernst: *Geistige Landesverteidigung*. In: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift ASMZ* 124/1958, S. 309–313.
- Velly, Jean-Jacques: *Amitié et Humanisme. Les Relations d'Honegger avec les Six*. In: *Bulletin de L'Association Arthur Honegger* 5/1998, S. 19–29.
- Velly, Jean-Jacques: *Entre francité et germanité dans l'œuvre symphonique d'Arthur Honegger*. In: *Arthur Honegger. Werk und Rezeption*. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 213–227.

- Voss, Egon: *Pacific 231 – reine Programmusik oder doch ein Stück absoluter Musik?* In: Peter Jost (Hg.): *Arthur Honegger. Werk und Rezeption* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 49). Bern 2009, S. 199–212.
- Wernsing, Andreas Arthur: *E- und U-Musik im Radio. Faktoren und Konsequenzen funktionsbedingter Kategorien im Programm. Musik-Programmanalyse beim Westdeutschen Rundfunk*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 1995.
- White, Harry: *Nationalism, Colonialism and the Cultural Stasis of Music in Ireland*. In: Harry White und Michael Murphy (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork: University Press 2001, S. 257–271.
- Willi, Walter: *Geistige Landesverteidigung*. In: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 17/1937+38, S. 21–28.
- Williams, Raymond: *Culture and society, 1780–1950*. Harmondsworth (USA): Penguin Books 1968.
- Wodak, Ruth et al.: *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

## 6.6 Musikalische Quellen: Notenmaterial und Tonträger

### Notenmaterial

- Barblan, Otto: *Calvenfeier 1499–1799–1899. Festspiel in vier Aufzügen und einem Festakt*, op. 8. Chur 1899.
- Blum, Robert: *Ouvertüre über Schweizerische Volkslieder*. Autograph 1957. Zürich: Zentralbibliothek Zürich, Nachl. R. Blum Mus NL 8:I Cab 6.1.
- Cloetta, Gian Gianett: *Chanzunettas populeras rumauntschas*. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1958.
- Doret, Gustave: *La Fête des Vignerons* (1905?). Klavierauszug. Lausanne: Foetisch 1905.
- Doret, Gustave: *La Fête des Vignerons* (1927). Klavierauszug. Lausanne: Foetisch 1927.
- Honegger, Arthur: *Jour de Fête suisse*. Edition Salabert: Paris 1947, EAS 14108.
- Iviglia, Giovanni Nino: *Schweizer Seen. Suite II*. Zürich et al.: Helbling 1961.
- Lansel, Peider und Charles Faller: *Il Plaz da filar*. Sonor: Genf 1916.
- Mengiardi, Peider: *Sots e falilettas da temp vegl*. Engadin Press Co.: Samaden 1935.
- Moeckel, Hans: *Rhapsodie in Swiss-Dur*. Particell (undat.). Zürich: Zentralbibliothek Zürich, Nachl. H. Moeckel A 254.
- Schibler, Armin: *Fantasia Helvetica*. Autograph. Basel: Paul Sacher Stiftung. Nachlass Armin Schibler 191.
- von Greyerz, Otto (Hg.): *Im Röseligarte*, Bd. 3. A. Bern: Francke Nachdr. 1976.

### Tonträger und Booklets zu Tonträgern

- Berlin Symphony Orchestra und Roger Epple (Dir.): *Hindemith, Toch, Gál, Krenek: Music for Wind Ensemble and Concert Band*. WERGO 2000, CD - Wergo 66412.
- Ils Fränzlis da Tschlin: *Pariampampam*. Zytglogge Verlag, 1996. CD ZYT 4813.
- Schweizer Radio DRS (Hg.): *Nostalgie nach Noten. Die Geschichte der Schweizer Radio-Unterhaltungssorchester von Bob Huber bis zur DRS-Band*, 4 LPs. Polygram 1998. LP POLYGRAM 538 665-2.

## 7 Interview-Transkripte

### 7.1 Transkription des Interviews mit Christine Berner-Dür

Interview geführt am 10. Mai 2013 in Biberstein.

Fragende: Karoline Oehme-Jüngling (KO), Patricia Jäggi (PJ), Thomas Järmann (TJ).

Transkript: Thomas Järmann, Mai 2013.

	Timing
CB: Was ich auch noch habe, was ich aber gar nicht so weiss... Also mein Sohn und mein Mann haben gefunden, ich solle das sagen: Ich habe noch Klavieraufnahmen von ihm, also, wo er Klavier spielt. Das ist... Das haben mein Cousin und ich so anfangs der 70er Jahre haben einmal so auf dem absolut verstimmten Flügel bei meiner Grossmutter haben wir ihn aufgenommen, wie er Klavier spielt. Das ist erstens eine miserable Aufnahme, also absolut von Laien gemacht und mein Mann hat mir das später einmal, das war auch ein Band, hat er mir eine CD gemacht. Davon habe ich eine CD.	0:01:12
KO: Ja gerne, also ich finde das spannend. Vor allem, weil uns die Leute, die uns etwas über ihren Vater sagen konnten, immer gesagt haben, es wäre so eindrücklich gewesen, wenn er am Klavier gespielt hätte.	
CB: Ja, da ist er, also man muss fast bis zum Ende hören, bis er... er war dann natürlich auch etwas gehemmter beim Spielen als sonst. Weil er genau wusste, jetzt wird aufgenommen. Aber es ist schon... wirklich... er hat immer Gershwin gespielt. Er war ein absoluter Gershwin-Fan.	0:01:57
KO: Das hat uns die Christine Burckhardt-Seebass, die Volkskundlerin aus Basel, erzählt, da war sie irgendwie ein junges Mädchen und sie hätte ihn Gershwin spielen gehört. – Genau.	
CB: Und einfach alles auswendig. Und eben, das haben sie schon gehört, er konnte einfach x, sich hinsetzen und man konnte einfach eine Melodie oder so vorsingen und er hat das dann einfach immer gerade gemixt. Es gibt so ein Rupperswiler Lied, also mein Mann kommt ja... ist Heimatort aus Rupperswil und das hat er mir einmal Noten dazu geschrieben. Aber das kann man kaum lesen, ich glaube, er hat mit Rot auf weisses Papier hat er die Noten... hat er es selber vertont das Lied für Klavier. Eben, und solche Sachen sind ihm einfach zur Hand rausgekommen. Das war kein Problem für ihn solche Sachen zu machen.	0:02:23
KO: Wir haben uns so ein paar Fragen überlegt. Wir würden was zur Biografie ihres Vaters fragen und dann, soviel sie das noch wissen, vielleicht zur Radiotätigkeit. Einfach soweit, wie sie Bescheid wissen.	
<i>KO erläutert hier das Forschungsprojekt „Broadcasting Swissness“, wurde nicht transkribiert.</i>	
CB: Über den beruflichen Teil weiss ich eigentlich sehr wenig. Ich war ja auch noch sehr klein, oder. In der Zeit, wo das reinfällt.	0:07:26
KO: Was wissen sie denn biografisch von ihrem Vater? Wir würden sie einfach erzählen lassen erstmal.	

CB: Ja gut, also. Er ist am 4. Februar 1920 geboren, eben in Basel. Er war der zweite Sohn, er hat noch einen grossen Bruder gehabt. Und seine Eltern die haben Dür-Bucher geheissen. Der Grossvater, also sein Vater, war Chemiker und die Mutter war einfach Hausfrau. Und die waren beide von Burgdorf, ich nehme an aus beruflichen Gründen, weil als Chemiker hat man nur in Basel einen Job gekriegt, kamen sie nach Basel. Und... sein Vater war eben so der ganz strenge, naturwissenschaftliche Typ gewesen, also mein Grossvater. Und die Mutter war die warmherzige, weiche. Und ich glaube, sie hatten sehr viel Mühe mit meinem Vater schon als Kind, weil er so sehr der musische Typ war. Er war schon auch ein Techniker, er war halt sehr vielseitig – er hatte so beides. Aber mit dieser musischen Seite konnte sein Vater nicht so viel anfangen, das ist klar. – Und dann ist er dort aufgewachsen, zusammen mit seinem Bruder. Das war eine absolut normale Kindheit. Er hat die Matura gemacht und sein Bruder ist ganz früh schon ausgewandert nach Kanada. Den habe ich in meinem ganzen Leben ein- oder zweimal gesehen, wenn er mal in die Schweiz gekommen ist. Und er starb dort relativ jung bei einem Autounfall. Anfangs der 70er Jahre war das, oder noch früher... 60er Jahre. Und meine Grossmutter starb Ende der 60er Jahre und mein Grossvater wurde sehr alt, der ist über neunzig Jahre geworden. Und mein Vater hatte auch immer Kontakt mit ihm, also hat ihn regelmässig besucht. Und mein Vater hat eben dann in Basel die Matura gemacht, und hat angefangen zu studieren. Und ich weiss, im Zusammenhang mit Ernst Moor... der hat was Theoretisches unterrichtet...	0:07:44
KO: Musiktheorie und Musikharmonie...	
TJ: Harmonielehre.	
CB: Harmonielehre, glaube ich. – Und er war ja Schüler von ihm und meine Mutter eben auch. Und so haben sie dich dann eben auch kennengelernt, meine Mutter und mein Vater, weil der Ernst Moor gemeint hat, du ich habe da eine Schülerin, die würde dir sicher gefallen, die kommt überhaupt nicht draus in der Harmonielehre. Könntest du dieser etwas Nachhilfeunterricht... also meine Mutter hat eben das Pianisten-Diplom gemacht am Konservatorium. Und so haben die sich kennengelernt und sind dann natürlich, eben dadurch sind sie dann in diesen Kreisen zusammen aufgetreten. Weil meine Mutter, die hatte von ihrer Familie her Beziehungen in diesen Basler Teig und mein Vater kam so da rein. Darum können sich diese alle daran erinnern.	0:10:35
KO: Auf welche Schule ist er in Basel gegangen?	
CB: Ja, das hat er mal gesagt. Ich hab heute noch dran rumstudiert wie das Gymnasium hiess, aber es kam mir nicht mehr in den Sinn. Das ist mir echt nicht mehr in den Sinn gekommen.	0:11:30
KO: Und wo hat die Familie gewohnt, also ihre Grosseltern?	
CB: Ja, die haben am Nonnenweg gewohnt. Das ist relativ mitten in der Stadt. Also ich habe das Haus dann später verkauft.	0:11:45
KO: Und hat er Musikwissenschaft studiert?	
CB: Ja, hat er angefangen, aber nie fertig gemacht. Er hat das Studium nicht abgeschlossen und er hat dann zwischendrin die Tonmeister-Lehre gemacht. Die hat er aber abgeschlossen. Das war sicher ein Grund, warum er... für die aufnahmetechnischen Sachen hat er schon gewusst, wie das	0:11:56

geht, oder.	
KO: Wann war das zeitlich so das Studium und die Lehre?	
CB: Ähm, ja das ist schon ganz chronologisch, also das war noch während des Krieges. Wenn er Jahrgang 20 hatte, dann hat er 38, 39 die Matura gemacht, dann das Studium angefangen und dann eben diese Lehre noch gemacht. Und er hatte eben auch immer eine Leidenschaft fürs Technische, er hat, glaube ich, zeitweise sogar als Automechaniker gearbeitet und solche Sachen. Er hat ein bisschen alles ausprobiert. – Und ich weiss dann eben gar nicht, ob er in Basel beim Radio auch eine Stelle hatte. Das weiss ich also nicht, aber wahrscheinlich schon.	0:12:22
KO: Das wissen wir auch noch nicht.	
CB: Nein, das weiss ich nicht. Aber auf alle Fälle hat er später die Möglichkeit nach Bern zu gehen. Das war etwa 1954, oder ungefähr 55, so, wurde ihm diese Stelle, glaube ich, angeboten. Für ihn war das eine grosse Chance und das hat ihn natürlich fasziniert. Und dann ging er nach Bern und das war dann auch das Ende der Ehe meiner Eltern. Meine Mutter wollte nicht mit.	0:13:11
KO: Und wie alt waren sie da?	
CB: Zwei, und dann ging er nach Bern. Und eben, da war ich zweijährig und da habe ich nicht gewusst, was er da beruflich macht. Das habe ich erst 10, 15 Jahre später mitbekommen. Erst zu dem Zeitpunkt, wo ich mich selbständig mit ihm treffen konnte. Dann hat er mich auch viel mitgenommen, eigentlich jedes Mal, wenn ich nach Bern kam, hat er mich auch mitgenommen ins Studio. Und er hat mir die Sachen, also ich habe das auch alles gesehen und auch die Leute habe ich an und für sich gekannt, aber das ist als Kind halt die Frau Sowieso und der Herr Sowieso. Das hat mich ja nicht so wahnsinnig interessiert. Unser Kontakt war ja rein Vater – Tochter, also ganz privat. Und ich habe einfach noch so Erinnerungen, wie er da irgendwelche Schränke aufmachte und endlos diese Tonbänder drinstanden und er immer so stolz war auf diese Menge, in dem Sinne: Ich habe alles! Einfach alles. Aber von Inhalt, oder von irgendeinem B(eruf), oder was er irgendeinen Auftrag gehabt hätte, weiss ich also alles nicht.	0:13:47
KO: Und wo war das Studio in Bern?	
CB: Äh, das war am Ostring.	0:15:03
PJ: Also Giacomettistrasse.	
CB: Ja, das war Giacomettistrasse. Das Gebäude gibt es immer noch. Ich weiss nicht, was ist denn jetzt dort? Die Generaldirektion?	0:15:08
PJ: Ich glaube, Swissinfo ist immer noch dort.	
CB: Ist immer noch dort?	0:15:16
KO: Und er hatte ja dann noch einen, da hiess es noch Kurzwellendienst, denk ich, 1954.	
CB: Ja, zuerst hiess es Kurzwellendienst. Er ist dann nach Bremgarten umgezogen. Und nach seiner Pensionierung ist er dann auch an die Giacomettistrasse, also gleich vis-à-vis vom Studio hat er dann eine Wohnung bezogen.	0:15:23
KO: Wann wurde er pensioniert?	
CB: Ja, mit 65 – also 85.	0:15:42
KO: Diesen Zeitungsartikel, den kann ich ihnen einmal schicken. Der war,	



glaube ich, von 1984. Dann muss das ein Jahr vorher gewesen sein, vor der Pensionierung. – Und hatte er, also Musik war seine Leidenschaft, aber hatte er noch andere Hobbies?	
CB: Ja, eben Autos haben ihn völlig fasziniert. Also er hat überhaupt nie (unverständlich) an den Autosalon nach Genf ist er jedes Jahr gegangen. Und das sind auch solche Erinnerungen als Kind. Wenn irgendwo in der Garage XY in YZ haben sie gerade das neue Modell von dem oder dem Auto und dann haben wir uns das angeschaut. Und er konnte unheimlich gut auf Leute zu gehen. Dann konnte er 2 Stunden dort mit dem Garagisten diskutieren, über den Inhalt vom Motor. Er hat mir sicher 20mal erklärt, wie ein Motor funktioniert. Ich hab's bis heute nicht begriffen. Aber so auf einer sympathischen... Er hat das nie haben müssen oder besitzen, oder irgendeinen Ferrari fahren, oder so. Einfach die Freude an der Technik. Wie das funktioniert, dieses Maschine. Und dann war er ein absolut leidenschaftlicher Hobbybastler. Er hat sich äh... als Thema, also so eine Wild West-Stadt, so eine Goldgräberstadt, die hiess Hobo Gulch – und dann hat er eine riesige Modellbauanlage gebastelt und also absolut akribisch. Leider ist das Zeug mittlerweile alles verfallen. Ich habe noch zwei Stück, oder so. Im Massstab 1 zu ca. 80 – diese H0 – hat er Schindeldächer, wo die Schindeln also wirklich originalgetreu im Massstab Schindel für Schindel konnte er stundenlang...	0:16:10
PJ: Diese ausschneiden und hinkleben.	
CB: Ja, und hinkleben.	0:17:50
PJ: Das ist aber im Innenraum, oder war es im Aussenraum?	
CB: Nein, das hatte drinnen in seiner Wohnung.	0:17:54
PJ: Das ist alles drin gewesen. Da braucht man aber auch noch Platz.	
CB: Ja, er hatte so... es war eine riesengrosse... also vielleicht doppelt so gross wie dieser Tisch. Also ich hätte auch noch Fotos davon, wo wir das einmal fotografiert... und das wurde einfach nie fertig. Es fuhr auch nicht, es war nicht mit elektrisch. Die Freude war das Basteln, die ganzen Pläne zeichnen von diesen Häusern, das Architektonische... originalgetreu. Er konnte monatelang recherchieren, wie jetzt ganz genau in dieser Zeit dort und dort in den USA ein Haus gebaut worden ist und dieses dann nachbauen. Das war auch einen grosse Leidenschaft. Also einfach ein Hobby von ihm. Und dann... und natürlich Literatur, also lesen. Er hat sehr viel philosophische Literatur gelesen. Und besonders interessiert hat ihn die Anthroposophie vom... vom...	0:17:58
TJ: Steiner.	
CB: Steiner, ja. Da ist er also... er hatte eine ziemlich umfangreiche Steiner-Bibliothek. Aber er ist eben nicht so ein Jünger gewesen vom Rudolf Steiner, das könnte man nicht sagen.	0:18:56
TJ: Sie sind nicht in die Steiner-Schule gegangen.	
CB: Ich bin zum Beispiel nicht in die Steiner-Schule gegangen. Er hat das auch gar nicht für nötig gefunden. Und er hat dann manchmal auch gesagt, ja weißt du, also im Goetheanum, siehst du, die haben alle so dicke Bäuche, weil sie immer nur Gemüse essen müssen. So ein gutes Kotelett ist doch einfach etwas Gutes. Eben. Er hatte... er hatte keinen Hang dazu irgendwie fanatisch zu sein. Ihn haben einfach die Ideen von Rudolf Steiner fasziniert.	0:19:14

Aber er musste nicht akribisch nach dem Leben. Das war mehr ein geistiger Prozess. Er ging viel ins Theater, ins Kino, ins Konzert. Er war ein unglaublich vielseitig interessierter Mensch gewesen, aber er wollte einem das nie irgendwie aufzwingen, lehrmeisterhaft oder so. Also man hat nie... also, wenn man mit ihm gesprochen hat, hatte man nie das Gefühl, oh ich weiss ja gar nichts, der weiss ja alles. Weil er wusste einfach immer alles. Aber es ist eben nicht so... äh, auf eine unangenehme Art.	
PJ: Dann hatte er eben so viele Leidenschaften und die hat er eigentlich immer so in die Tiefe ausgelebt.	
CB: Ja.	0:20:32
PJ: Also, wenn er was gemacht hat, dann sozusagen... richtig	
CB: Dann hat er es genau und gründlich gemacht.	0:20:36
PJ: Dann ist das wahrscheinlich mit dieser Sammlung genau so... gewesen.	
CB: Ja.	0:20:40
PJ: Würden Sie das so sagen, dass er da seinen Auftrag – wir wissen ja nicht genau, was sein Auftrag war – Aber, dass er das schon akribisch in diesem Sinne gemacht hat.	
CB: Das war schon seine Art. Eben, er hat zum Beispiel, wenn er ein Rudolf Steiner Buch gelesen hat, dann hatte er immer noch 4 Bücher neben dran. Alles hat er vergleichend nachgeschaut irgendwo anders. Heute könnte man einfach googeln oder Wikipedia oder irgend so was. Aber das konnte man damals ja nicht.	0:20:52
PJ: (unverständlich), dass er in seinem Freundeskreis auch so vielseitige Beziehungen hatte, oder dass er mit Leuten verschiedene Sachen geteilt hat, dass er verschiedene Freundeskreise gehabt hat? Oder ist er war er mehr der, ... (unverständlich).	
CB: Nein, das hatte er nicht unbedingt. Er war also mehr einer... er war nicht der Partytyp. Er war mehr der, der auch mal gerne alleine war. Und dann hatte er ein paar wenige Freunde, mit diesen hatte er sehr intensive Beziehungen. Und die waren dann schon meistens auch so, dass man viel in die Tiefe diskutiert hat. Aber er war so der, der konnte in den Zug sitzen und nach 2 Minuten hat er mit dem Vis-à-vis ein Gespräch angefangen, oder ins Migros-Restaurant essen gehen und dann hat er dort mit den L(euten)... eben er konnte unheimlich gut mit den Leuten anfangen zu reden. Das war etwas ganz Erstaunliches, er hat dadurch auch sofort immer Kontakt gefunden. Und er hat schon... Fixpunkte waren natürlich die familiären Beziehungen. Eben zu mir und zu seinem Vater, der auch noch sehr lange gelebt hat. Und eben dieser Conny Bättler war ein Freund. Ich hab aber relativ wenig von diesen Freunden mitbekommen. Also das sind zum Teil auch Leute, die ich nicht nennen möchte. Da müsste ich erst nachfragen, ob diese das auch möchten, dass man sie erwähnt.	0:21:31
KO: Und wo hat er denn Klavier gelernt? An der Musikschule, oder...?	
CB: Also er hat einfach, soweit wie ich das weiss, hatte er Klavierunterricht. Schon als Kind – aber ich bin der Meinung, er war auch eine Zeitlang am Konservatorium. Aber da bin ich nicht ganz sicher. Weil der Ernst Moor, der hat ja am Konservatorium unterrichtet. Und ich wüsste sonst gar nicht, wie er ihn kennengelernt hat. Meine Mutter wurde später	0:23:01

noch Gotte von ... von der Schwiegertochter von Ernst Moor war sie dann Gotte, glaube ich. Also das ist alles sehr verhängt in diesem Basler Teig.	
PJ: Aber sie sind mit ihrer Mutter in Basel aufgewachsen?	
CB: Ja, also wir hatten in Birsfelden ein Haus. Das hat noch mein Vater gekauft und wir blieben dann dort. Und als ich dann 10 war, sind wir nach Zürich, aus beruflichen Gründen meiner Mutter.	0:23:57
PJ: War sie dann immer berufstätig?	
CB: Ja, sie war immer berufstätig...	0:24:15
PJ: Also immer als Pianistin?	
CB: Nein, also sie hat in Basel an der Musikschule Klavierunterricht gegeben. Nachher hat sie – also sie hat immer davon geträumt, also sie wäre so gern Ärztin geworden, und durfte nicht, wie das halt früher so war, sie durfte keine Matura machen – aber sie bekam dann die Chance in Zürich eine Klinik zu leiten. Also die Klinik Wilhelm Schulthess und hat die Chance natürlich wahrgenommen. Also ohne medizinische Ausbildung diese Klinik leiten zu können. Und hat dann das gemacht, ist dann aber später – sie war etwa 8 Jahre dort – ist sie dann aber wieder zurück nach Basel. Sie ist dann eben in die Zeit reingekommen, wo das dann eben nicht mehr ging, dass man keine medizinische Ausbildung hatte. Sie hat dann eigentlich gehen müssen und hat dann wieder Klavierunterricht gegeben am Konservatorium. Und hat dann aber ihren zweiten Mann kennengelernt und so sind wir dann eben in den Aargau gekommen, zum Schluss. Ja. Und mein Vater hat auch, dann in Bern nochmals eine Frau kennengelernt, die hat er dann auch geheiratet. Aber ich weiss nicht, wie die ledig hiess. Die hiess Dora... Dora Dür. Und die ist später, die liessen sich ja dann auch wieder scheiden, die müsste eben auch noch in die Zeit ganz am Anfang, oder – also ich weiss auch nicht, ob sie noch lebt. Keine Ahnung.	0:24:18
KO: Haben sie sie mal getroffen?	
CB: Ja ja, die ist ja... ich hatte ja immer Kontakt mit ihm und die ganze Zeit, als sie verheiratet gewesen sind, war sie ja auch dabei. Oder wenn ich zu ihm heim bin, war sie ja da oder wenn wir zu den Grosseltern nach Basel gingen, dann kam sie ja mit. Aber die ist dann einmal, einmal kam es ja auch wieder zur Scheidung und dann war sie verschwunden. Ja also, eben...	0:25:55
PJ: Wissen sie noch, wann das etwa war? War das noch vor der Pensionierung?	
CB: Ja ja, ich war etwa 8. Anfang der 60er Jahre, so um 60 rum, wo er sie geheiratet hat. Und so lange waren die auch nicht verheiratet. Vielleicht wüsste das Conny Bättler besser. Aber ihm ist auch nicht mehr in den Sinn gekommen, wie die ledigerweise geheissen hat.	0:26:23
(Hund stört)	
Also die ist glaub ich, nachher auch nach Zürich zum Fernsehen. Ich weiss nicht, ob ihr da diese Margritte Hadorn, die haben sich ja alle gekannt, ob diese ihr dann die Möglichkeit geboten hat, dass sie auch zum Fernsehen kann. Auf alle Fälle war die danach weg.	
KO: Aber die beiden hatten keine Kinder?	
CB: Nein, und sie war auch ziemlich viel jünger als... so die war mindestens 10, 15 Jahre jünger als mein Vater.	0:27:31
KO: Und als er noch studiert hat in Basel hatte er da Kommilitonen?	

CB: Nein, da weiss ich gar nichts. Also er hat sicher gehabt, ja und eben die meisten gemeinsamen Freunde aus dieser Zeit oder Freundinnen, die sind halt alle gerade so im letzten, im Altersheim so, verkalkt. Es gibt praktisch niemanden mehr von diesen Leuten, der noch lebt. Und meine Tante, die die einzige noch wäre, eben Annemarie Monteil, ist ja ne Schwester von meiner Mutter, die war in dieser Zeit ganz wo anders. Die hatte eigentlich keinen Kontakt zu diesen Leuten oder weiss eigentlich relativ wenig. Die andere Schwester von meiner Mutter, die ist auch schon gestorben, die hätte eigentlich mehr gewusst, denn sie war viel mit meinem Vater zusammen. Sie war völlig fasziniert von meinem Vater. Wie er philosophiert und wie er Klavier spielt und weiss nicht was. Aber sie ist auch schon gestorben. Und da weiss ich eben wirklich nichts. Und eben sein Bruder ist ja auch nicht mehr, der eventuell noch etwas erzählen könnte. Es sind wirklich alle gestorben.	0:27:55
KO: Und wann, welches Jahr hat er ihre Mutter geheiratet? Nach dem Krieg?	
CB: Nein nein, 48.	0:29:17
KO: 48. Und was hat er in dem Jahr beruflich gemacht? Noch studiert?	
CB: Ja, da hat er noch studiert. Da war er noch in Ausbildung. Und ich denke, da hat auch meine Grossmutter mütterlicherseits angefangen Druck zu machen auf ihn, dass er da jetzt nicht mehr ne Ewigkeit weiterstudieren, man kann ja nicht sein Leben nur mit Klavier spielen und so verdienen und er müsse jetzt ne ordentliche Ausbildung haben und hat ihn fast etwas gezwungen, genötigt, dass er diese Tonmeister-Ausbildung noch macht. Und es könnte eben sein, dass er diese beim Radio gemacht hat, das ist gut möglich. Mein Vater war eben auch einer, der hat gar nichts Persönliches aufbewahrt. Also, ich habe keine Diplome, keine Zeugnisse, gar nichts gefunden in seinen Unterlagen. Er hat das nicht als wichtige empfunden, vermutlich.	0:29:29
TJ: Ist ja erstaunlich, wenn er sonst so akribisch gearbeitet hat und gesammelt hat und gebaut hat	
CB: Ja, das einzige, was er gehabt hat, sind so –es ist alles peinlich genau geordnet gewesen, aber sehr wenig – sind so gelbe A4-Couverts, und da hat man ja noch alle 2 Jahre die Steuererklärung machen müssen, genau 5 Stück für 10 Jahre und dann ist es ja verjährt, oder. Die letzten 5 Steuererklärungen sozusagen. Auch keine Rechnungen, nichts. Er hat da bei allem gefunden, das wäre nicht nötig.	0:30:36
PJ: Also das einzige von seinem Nachlass sind in dem Fall die Steuererklärungen, die noch da sind?	
CB: Ja, also so dokumentenmässig, oder.	0:31:14
PJ: Und sonst? So Tagebücher?	
CB: Nein, hat er nicht geschrieben.	0:31:20
PJ: Oder Notizhefte?	
CB: Nichts. Er hat mir einfach noch persönlich einen Zettel geschrieben mit Legatswünschen: Ich wünschte mir, dass du mit dem und dem das und das machst. Aber das ist ja ganz privat.	0:31:27
PJ: Ja, ja. Es hätte ja sein können, dass er Briefe aufbewahrt hat.	
CB: Nichts.	0:31:43

PJ:	Also dann auch nicht von seiner Zeit beim Radio.	
CB:	Im Gegensatz zu meiner Mutter, die hat noch jeden Liebesbrief von meinem Vater aufbewahrt gehabt. Da habe ich ganze Schuhkisten voll Liebesbriefe von meinem Vater gefunden. Die hat jetzt alles aufbewahrt. Und er einfach nichts.	0:31:51
TJ:	Ist noch speziell.	
CB:	Gut er ist ja noch umgezogen nach der Pensionierung und es kann natürlich... Ja, er war halt schon jemand, der sehr konsequent war. Als er in die Pension kam sagte, so jetzt gehe ich in die Stadt. Jetzt ist fertig mit auf dem Land leben. Man weiss ja nicht, was dann kommt, oder? Und ich muss die ganze Infrastruktur in der Nähe haben. Ich gebe mein Autobillet ab. Ich kaufe mir ein GA. Ich fahre jetzt nicht mehr Auto, das könnte ja gefährlich sein, wenn ich alt werde. Er konnte das rigoros durchziehen. Und da weiss ich natürlich nicht, ob im Zusammenhang mit dem Umzug, wie viel er da noch Sachen weggetan hat, die er einfach nicht gezügelt hat. Nein, sein Erbe war sicher diese Eisenbahnanlage und ein unglaublicher Fundus an Bücher.	0:32:05
PJ:	Das sind vor allem diese anthroposophischen Bücher gewesen?	
CB:	Er hat dann gewollt, dass diese vor allem die Anthroposophen in Bern bekamen, diese Bücher. Und dann hab ich diese angerufen und dann war zuerst: Oh, schon wieder einer, der seine Bücher nicht mehr will. Und dann kam er vorbei und ist fast in Ohnmacht gefallen. Er fand: Wow! Weil er noch ganz viel vergriffene Sachen, seltene Sachen hatte. Und eben so typisch für seine Art auf seinem Fresszettelchen stand: Falls es dich einmal interessiert, die Anthroposophie, dann behalte... und dann hat er mir aufgeschrieben, welche Bücher ich behalten müsse. Also ganz wenige, so im Sinne von, dort kannst du dich gut einlesen, damit du weißt, worum es geht.	0:32:57
KO:	Und haben sie es behalten?	
CB:	Ja, natürlich. Habe ich schon noch. Ich habe noch... also nicht alle, aber einige Bücher von ihm, die mich ja auch interessiert haben.	0:33:46
PJ:	Hat er auch Bücher aufbewahrt so über Musik oder andere Themen, die ihn interessiert haben? Bastelanleitungen... Technik...?	
CB:	Er hat für die ganze Eisenbahnanleitung da hat er, „Model Railroader“ hat das geheissen, irgend so ein Monatsheftchen, ein amerikanisches, das eben über den Modelleisenbahnbau war. Das von hat er 30, 40 Jahre oder 50 Jahrgänge gehabt von dem. Und er... er hat... was hat er denn sonst noch gehabt? – Bücher. Das war noch lustig. Er hatte natürlich auch ganz normale Belletristik gehabt... Also Musik hab ich... Musik hat er relativ wenig gehabt, also so Sachen Originalpartitur von <i>Porgy und Bess</i> , oder so was. Dinge, die ihn einfach selbst interessiert haben. Die Partitur, die hab ich auch noch. Die ist etwa so dick.	0:34:04
KO:	Und Schallplatten?	
CB:	Ähm, hat er praktisch keine gehabt. Er hat mal einen Plattenspieler gehabt, aber irgendwann hat er gefunden, den brauch ich nicht mehr.	0:35:12
KO:	Er hat dann so getrennt, privat und beruflich. Dann gesammelt, Tonaufnahmen zusammengestellt, beruflich, dann sind Schallplatten entstanden...	
CB:	Nein, er hat also... er hat nachher später also gar keine Schallplatten mehr gehabt. Als ich klein war, da hatte er noch die eine oder andere, aber	0:35:36

ganz wenige.	
PJ: Also da noch eine kurze Nachfrage, du hast gefragt wegen dem Sammeln. Also hat er seit seiner Anstellung 1954 bis zu seiner Pensionierung 1985 diese Sammlung gemacht, oder hat er dann noch andere Aufgaben gehabt zum Schluss.	
CB: Also ich war eben immer der Meinung, diese Phonotheke, die laufe so nebenbei. Also ich war der Meinung, er war angestellt um die Religionssendungen zu machen.	0:36:00
PJ: Aha, ok.	
CB: Und er hat im Prinzip jeden, jeden Pfarrer fast in der Schweiz gekannt. Also von allen... Die haben immer am Sonntag, da haben die jeweils die Kirchenglocken gebracht, irgend einen Gottesdienst gebracht im Kurzwellendienst und danach hat es immer so eine Art Diskussionsrunde gegeben, wo verschiedene Vertretungen verschiedener Religionen über ein Thema diskutiert haben, damit es dann alle Hörer anspricht von allen religiösen Richtungen.	0:36:10
PJ: Hatte diese Sendung einen Namen?	
CB: Also ich habe eben noch ein Band von einer dieser Sendungen, wo er eben auch mitredet.	0:36:48
KO: War er ein gläubiger Mensch?	
CB: Also er war aus der Kirche ausgetreten, aber er hatte schon seine Religion. Sagen wir es mal so. Aber er ist nicht im kirchlichen Sinne gläubig gewesen. Für ihn war das eine philosophische Frage: Existiert Gott, oder existiert Gott nicht.	0:36:55
PJ: Dann waren diese Sendungen zum Teil Gottesdienste und nachher Diskussionen über religionsphilosophische Themen, die aufgekommen sind. Dann war das eine Sendung die ist ne Stunde gegangen?	
CB: Ja ja. Ich glaube, das ging irgendwie am Sonntag von 11 bis 12 ist das gekommen. Und ich bin eben... also ich habe immer... darum war ich dann so überrascht wegen dieser Sammlung Dür und weiss nicht was. Für mich war immer er... Wenn mich jemand gefragt hat, was macht dein Vater, dann hab ich gesagt, er ist beim Kurzwellendienst und macht dort Religionssendungen. Also das ist das, was ich gedacht habe, mache er beruflich. Und eben, klar, wenn ich dort war, ... er war auch der Leiter, der Phonotheke. Aber das war mir nicht klar, dass dort so viel auch noch läuft. Er hat auch nie erzählt, dass er jetzt wieder irgendeine tolle Aufnahme, einen tollen Musiker oder so gefunden habe. Er hat mir eigentlich immer erzählt von seinen Religionssendungen, wenn er etwas vom Beruf erzählt hat. Dass jetzt wieder der Bischof sowieso gekommen sei, oder der und der von der Heilsarmee, oder jener und dieser von ich weiss nicht was. Baptisten, Methodisten, oder was auch immer. Und ihn haben eigentlich diese Menschen fasziniert. Also von diesen hat er mir eigentlich erzählt, wenn er von seinem Beruf gesprochen hat.	0:37:32
PJ: Könnte es in dem Fall sein, dass er wie die Verantwortung gehabt hat von dieser Phonotheke und andere Leute all diese Bänder sammeln haben, oder überspielt? Weil, wir nehmen ja an, dass man diese Bänder ja überspielen konnte, hätte er ja auch herumreisen müssen in die Regionalstudios viel.	

CB: Also, er ist sicher auch beruflich herumgereist, aber er ist natürlich eben /auch im Zusammenhang mit diesen Religionssendungen ist er zu jedem Gottesdienst Vorort aufnehmen gegangen, oder eben seine Kirchenglocken oder er machte ein Interview mit irgendeinem Pfarrer irgendwo. Die sind nicht nur ins Studio gekommen, also sie sind schon auch ausserhalb aufnehmen gegangen. Und er war einfach der Chef, also von dieser Phonotheek. Er war sicher verantwortlich, wie es jetzt geordnet ist und sicher auch, was man gesammelt hat. Eben das ist das, was ich so in Erinnerung habe. Seinen Stolz drauf, dass er einfach alles hat. Alles! Es war manchmal so ein Quiz: Sag einmal, was möchtest du gerne hören? Und ich: Ja, das und das. Und dann ist eben die Frau Läderach oder irgendjemand: Geh, hol's. Dann hat man mir das Band eingespielt. Die haben wirklich alles gehabt. Das hat mich natürlich auch beeindruckt.	0:38:50
KO: Und was heisst alles oder was haben sie sich denn gewünscht?	
CB: Ja, also ich meine, was hab ich mir schon gewünscht so in der Pubertät? Beatles, oder irgend so was. Also er hatte wirklich alles. Oder auch Klassik, das hatte er auch. Das ist... die haben... also ich weiss nicht, wie viel jetzt noch davon übrig ist, aber sie hatten wirklich alles. Und was er auch manchmal erzählt hat, ist eben, wenn andere Radio- oder Fernsehstationen etwas gesucht haben, wenn es niemand hatte. Er hatte es! Es muss schon sehr, sehr umfangreich gewesen sein. Eben für mich waren das endlos Schränke mit diesen Bändern drin. Endlos!	0:39:59
KO: Und hat er manchmal über Volksmusik geredet, weil diese Sammlung jetzt gerade als Volksmusik-Sammlung deklariert ist?	
CB: Also, er ist natürlich... für mich war er der Gershwin-Fan. Das ist schon klar. Und das war auch immer so der Streitpunkt zwischen ihm und meiner Mutter. Sie war ganz auf der klassischen Seite und dann haben sie manchmal vierhändig Klavier gespielt. Er irgendwie Jazz und sie irgendwie Mozart, oder so. Das ist aber immer gegangen. Und ich habe noch ein Buch von ihm. Das ist aber das einzige, das er privat gehabt hat. Irgend so ein Buch über Schweizer Volkslieder. Das hat ihn schon offenbar interessiert. Aber er... ich könnte mich nicht erinnern, dass er je irgendwie an ein Konzert jetzt privat gegangen wäre. Wenn, dann wäre er an ein Jazzkonzert oder ein klassisches gegangen.	0:40:46
KO: Aber er hat sich auch nie so ambivalent zur Volksmusik geäussert, oder?	
CB: Nein, aber das hätte auch nicht seinem Charakter entsprochen. Er war natürlich so ein offener Mensch gewesen. Also für ihn... er hat nie etwas gewertet. Also das finde ich schlecht, oder äh... Er hat das einfach interessant gefunden, vor allem das Musikalische hat ihn natürlich interessiert. Oder oder die Instrumente, spezielle Instrumente oder so was. Ich denke, was man dann damit für Musik macht, war für ihn dann gar nicht mehr so wichtig. Von dem her war er dann schon mehr, der... eben der, der die Harmonielehre oder Musiktheorie oder solche Sachen oder Instrumentenkunde... von dieser Richtung her hat ihn das fasziniert. Aber er war jetzt ganz sicher kein Volksmusik-Fan. Das könnte man jetzt nicht sagen.	0:41:38
PJ: Dann hat er aber sicher auch noch andere Formen von Musik gesammelt. Die SRI hat sicher auch Musik gesammelt, die nicht von	

Schweizer Musikern war. Wie sie ja jetzt gesagt haben, Beatles hatte er ja auch... (unverständlich)	
CB: Nein, er hat wirklich alles gehabt, was man überhaupt... (unverständlich)	0:42:46
PJ: (unverständlich) Das war ja 70er Jahre, wenn sie sagen Beatles. Das ist dann ein bisschen später. Die haben auch versucht alles zu haben, was gerade aktuell ist.	
CB: Ja.	0:43:00
PJ: ... und das zusammeln. Das heisst, es hat vielleicht noch eine zweite Sammlung Dür gegeben. Ich weiss es nicht.	
TJ: Ja.	
(unverständlich)	
CB: weggeschmissen mittlerweile. Weil die denken...	0:43:10
PJ: Kann ja sein, dass sie den einen Teil behalten haben.	
TJ: Ich habe mir jetzt auch wirklich überlegt, ob wir einfach einen Teil vor uns haben.	
PJ: Genau, und die haben sie einfach als Volksmusik bezeichnet, weil es Schweiz war und die andere Sammlung hiess vielleicht „International“.	
TJ: Das würde dann auch erklären, warum die klassischen Titel darin vorkommen. Dass die, wie aus einem andern Bereich einfach reingerutscht sind.	
KO: (unverständlich) Wahrscheinlich hatten sie auch noch eine klassische... Klassikmusiksammlung.	
CB: Das ist das einzige Buch eben, das ich privat von ihm noch habe... Also ich weiss jetzt nicht. Man müsste es genau durchschauen. Er hat... in diesem jetzt vielleicht nicht... aber er hat in seinen Büchern immer so mit Bleistift Notizen gemacht. Ähm, wenn irgendwas von Bedeutung war... also das hat er jetzt 82 gekauft. – Offenbar hat er es doch für nötig gefunden, das zu kaufen. Aber das ist jetzt wirklich das einzige in dieser Richtung.	0:43:38
PJ: Hat er auch in anderen Sprachen Bücher gesammelt? Hat er andere Sprachen gesprochen? Zum Beispiel Französisch oder Italienisch...	
CB: Ja, er konnte sehr gut Englisch und sehr gut Französisch. Italienisch konnte er nicht.	0:44:22
PJ: Ich wollte das bloss wissen, weil es Schweizer Radio International war. Weil die ja mehrsprachig gesendet haben.	
CB: Ja.	0:44:34
PJ: Er hat dann schon eher Sendungen auf Deutsch gemacht. (unverständlich)	
CB: Nein nein, ich glaube, die hatten schon mehrere Teams. Also, eben in diesem Radio, wenn man da in der Kantine war, da hat man alle Sprachen gehört. Es hatte italienisch sprechende, französisch sprechende und romanisch sprechende Leute gehabt. Aber er war natürlich schon für die deutsche Sprache zuständig.	0:44:39
KO: War er einmal im Ausland? Oder...	
CB: Ja, er ist etwa 17mal oder noch mehr hintereinander er ist immer nach Norddeutschland in die Ferien. Immer nach Rendsburg (Schleswig-Holstein, Anm. TJ). Und ich muss irgendwann einmal auch dort hin. Und er	0:45:04



ist jedes Jahr wieder gekommen zu Frau Irgendwas, hat bei ihr privat ein Zimmer gehabt und war im Sommer 6 Wochen dort. Und er ist irgendwann einmal dort in der Zeitung gekommen. Aber ich habe ihn, glaube ich, nicht mehr diesen Zeitungsartikel.	
PJ: Dann hat er sich 6 Wochen dort erholt? (unverständlich)... schwimmen?	
CB: Nein, er ist wahnsinnig gerne wandern gegangen. Er hat sich dann auch Lego-Land angeschaut. Eben auch so was hat ihn interessiert. Und einfach diese Landschaft dort hat ihn fasziniert. Das Wattenmeer und...	0:45:40
KO: Aber sie sind nie mit ihm zusammen...?	
CB: Nein, er ist immer alleine gefahren. Er hat immer alle seine 6 Wochen Ferien am Stück genommen, im Sommer. Irgendwann ist er, hatte er immer mehr Ferien. Am Anfang sind es 3, dann 4 und er hat einfach immer alle am Stück genommen. Und dann ist er 3 Tage gemütlich mit dem Auto hochgefahren und 3 wieder runter. Und er hat, glaube ich, immer seiner gleich Tour gehabt und ist dort einmal als der treueste Tourist aller Zeiten in diesem Rendsburger „Blättli“...	0:46:02
PJ: ...erschieden und hat eine Medaille bekommen, oder so.	
CB: Es ist halt niemand so viele Jahre hintereinander dort in die Ferien gegangen. Ganz früher, in ganz jungen Jahren ist er, glaub ich, mit meiner Mutter – er ist nicht wahnsinnig gereist – waren sie, glaub ich, in Sizilien, oder irgend so was. Sonst war er eigentlich mehr hier. Mit mir ist er noch zwei-, dreimal ein paar Tage in die Ferien gefahren, aber nur so in der Schweiz.	0:46:35
PJ: Und das war interessant mit ihm unterwegs zu sein, oder war es anstrengend?	
CB: Ja, ich war ja sowieso eine Vater-Tochter. Ich war immer uh gerne mit ihm zusammen. Mit ihm war es einfach immer spannend. Er hat, er hat einem so viel erzählen können und er hat zu allen Themen etwas gewusst. Gerade auch so in der Pubertät, als ich mit der Mutter bald nur noch Krach hatte, mit ihm konnte ich irgendwie immer über alles reden. Das war eine gute Beziehung.	0:47:11
PJ: Er war in dem Fall auch eine inspirierende Person, durch sein Wissen.	
CB: Ja.	0:47:45
PJ: Also wahrscheinlich auch für andere, oder vielleicht auch im Radio. Für irgendwelche Ideen, oder so.	
CB: Ja, das denke ich schon.	0:47:50
PJ: Können sie es sich vorstellen, dass er neue Ideen reingebracht hat, oder so.	
CB: Also jetzt zum Beispiel dieser Conny Bättler, der hat immer gemalt und mein Vater war jetzt einer, der ihn immer unterstützt hat in dem. Er sollte diesen Weg gehen und er soll das Arbeitspensum reduzieren und anfangen seine Bilder zu verkaufen und das hat er unglaublich gut gekonnt. So an Leute glauben und sie in ihren Ideen unterstützen und... eben er hat so... in dem Sinne gar kein wertender Mensch gewesen. Er hat einfach seine Umgebung so genommen, wie sie war und hat sie gut gefunden und hat sie unterstützt indem, was sie macht. Und das habe ich als Kind auch so mitbekommen. Ich habe auch viel gemacht, was er komisch fand, oder	0:47:55

anders als er und er konnte das nicht verstehen. Aber er hat mich immer unterstützt und immer getragen. Also wir haben auch immer intensiv Kontakt gehabt, manchmal fast jeden Tag telefoniert und mindestens einmal in der Woche haben wir uns gesehen.	
PJ: Dann sie meistens zu ihm gefahren, oder er...?	
CB: Nein nein, das ist immer so ein bisschen hin und her. Und dann später, als ich verheiratet war und mein Kind gehabt habe, dann kam er dann eigentlich immer zu uns. Dann hatte er ja kein Auto mehr, dann kam er halt mit dem Zug. Also er hat ja dann in Bern gelebt immer, dann sind wir ihn einfach am Bahnhof abholen gegangen. Und davor kam er immer mit dem Auto. Das war eben etwas kompliziert mit dem kleinen Kind da... Das war dann eben gut. Da konnte mein Mann dem Kind schauen und ich konnte mit meinem Vater...	0:49:05
PJ: ...Zeit verbringen.	
CB: Ja.	0:49:41
PJ: Aber dann hatten sie schon auch immer noch Kontakt mit ihrer Mutter oder weniger.	
CB: Nein nein, ich habe ja mit meiner Mutter zusammengelebt. (unverständlich)	0:49:48
PJ: Ich meine, als sie verheiratet waren.	
CB: Ah, meine Mutter ist ganz früh gestorben.	0:49:53
PJ: Ach ja, die ist ganz früh gestorben. Aha!	
CB: Nein nein, die ist schon gestorben, als ich 25 gewesen war.	0:49:57
PJ: Aha.	
CB: Die hat es dann gar nicht mehr gegeben. Aber sie, meine Mutter und mein Vater, die hatten es auch immer gut miteinander. Die haben, selbst als meine Mutter das zweite Mal wieder verheiratet war, ist ja mein Vater... da hab ich ja auch noch da gelebt, mit ihnen. Und dann ist mein Vater auch dort zu Besuch gekommen. Das war eben nie ein Problem, oder irgendwie komische Stimmung. Aber das ist eigentlich normal in unserer Familie.	0:50:01
PJ: Sie haben vorhin gesagt, er wäre sehr offen gewesen, auch wenn sie ganz andere Sachen machen wollten, die er nicht verstehen konnte. Gab es aber auch Sachen, die sie geteilt haben? Interessen? Ein Hobby? Oder ich weiss auch nicht... (unverständlich). Ski fahren? Ich weiss nicht... (unverständlich).	
CB: Nein nein, nicht so sportliche Aktionen! Ja gut, was er natürlich... was mich auch immer faszinierte, war all das Technische gewesen. Ich bin mit ihm in sämtliche technische Museen gegangen. Schon als relativ klein und das hat mich immer völlig fasziniert. Eisenbahnen vor allem, also das geht mir heute noch nach. Alles meinem Sohn... Ja, stundenlang irgendwo auf einer Brücke stehen, wo Züge unten durchfahren und eine Faszination, was jetzt da kommt. Das ist noch erstaunlich, für ein Mädchen ist das ja vielleicht ungewohnt. Aber das ist natürlich schon, mehr das... eher so Ausstellungen und in Museen gehen, solche Sachen haben wir viel zusammen gemacht. Oder wir sind viel zusammen spazieren gegangen.	0:50:55
PJ: So wandern, so spazieren?	
CB: Ja, ja. Aber jetzt nicht irgendwie zum Ski fahren. Er war kein	0:51:45

Skifahrer. Er war eigentlich überhaupt kein sportlicher.	
KO: Und war er auch interessiert so an Radioübertragungstechnik? So was in der Art?	
CB: Ja, das hat ihn natürlich schon interessiert. Das ist klar. Ich denke schon rein... also das Technische war immer ein Teil von dem, was in interessiert hat. Aber äh, jetzt...	0:51:57
KO: (unverständlich)	
CB: Für mich, vom Empfinden her, mehr im Sinne von, jetzt fahren wir mal nach Beromünster, oder wir fahren jetzt mal nach Sottens und dann kannst du dort schauen, wo es rauskommt. Also in dieser Art ist mir das als Kind vermittelt worden. Und dann hat er mir das sicher alles erklärt. Aber ich habe das... manchmal hat es mir dann irgendwie ausgehängt. Wie das wirklich funktioniert, so.	0:52:10
KO: Hatte er noch ein Radio bei sich zuhause?	
CB: Ja, das hatte er schon gehabt.	0:52:42
PJ: Denken sie, sie haben durch die Beziehung, die ihr Vater zum Radio gehabt hat, haben sie auch eine besondere Beziehung zum Radio bekommen? Zum Radiohören?	
CB: Ja, also natürlich, wenn wir in den Ferien waren im Ausland, war es schon ein Sport von mir, dass ich eben den Kurzwellen finde.	0:52:55
PJ: (unverständlich)	
CB: Ja ja, das ist ja das Radio, das Papi macht, oder. Das ist schon... ich denke, er war auch stolz, dass das die Schweiz macht. Dass die Schweiz Radiosender hat für die Schweizer im Ausland. Das war für ihn schon – wie soll ich sagen – für ihn etwas sehr Wertvolles. Also etwas Wichtiges. Dass man eben die Stimme ins Ausland macht und hat.	0:53:06
PJ: Aber in der Schweiz konnte man es nicht hören... also über den Telefonrundspruch.	
CB: Ich habe es nie geschafft, aber ich hatte ja auch nur so ein Kofferradio.	0:53:43
KO: Das war über Telefonrundspruch, da brauchte man ein spezielles Radio dafür, was dann an die Telefonbuchse rangehängt wurde.	
CB: Und ich denke jetzt gerade, dass Margritte Hadorn, die eben ziemlich bekannt geworden ist. Da hatte er immer Freude, wenn sie dann im Fernseher gekommen ist, wenn er etwas über sie gelesen hat, oder etwas über sie gehört hat. So eben im Sinne von, die hat dann mal bei mir gearbeitet.	0:54:00
PJ: Aber ist sie denn mehr im redaktionellen Teil gewesen, oder war sie Sprecherin? Oder was hat sie gemacht?	
CB: Äh... also sie, sie war offenbar auch zuständig gewesen im Zusammenhang mit dieser Phonotheke.	0:54:25
KO: Aber beim Fernsehen dann später?	
CB: Das war ja dann in Zürich, da sind die natürlich weg von Bern. Das war natürlich eh nicht riesig gross, dieser Kurzwellendienst. Da hat am Ende jeder alles gemacht. Also auch wenn ich manchmal die Sendungen gehört habe, da hat irgendeiner... also die haben ja auch die Nachrichten mehrsprachig gesendet, oder. Da hat irgendeiner hat deutsche Nachrichten gesprochen, danach einer französische und dann hat aber die gleiche wieder	0:54:34

irgendeine Ansage gemacht oder sonst irgendetwas dokumentiert. Das waren ja nicht so wahnsinnig viele Leute, die für das Programm zuständig waren.	
PJ: Hat er sich schon einmal da drüber geäußert, dass er froh ist, dass er bei dem Interna... oder beim KWD arbeiten konnte und nicht bei einem anderen Radio wie Beromünster, oder so? Dass er wie froh war, dass er da arbeiten konnte, weil er mehr Freiheit gehabt hat, oder hat er mal da drüber was erzählt?	
CB: So direkt, wie sie es jetzt sagen nicht, aber das ist schon immer wieder durchgekommen, dass es ihm wichtig ist, dass er dort soviel Freiheit hat, und dass er das ja wahrscheinlich nicht hätte, an einem andern Ort. Aber nicht im Sinne von, ja ich bin jetzt froh, bin ich hier und nicht dort. Sondern einfach nur so im positiv formulierten, das ist toll, wie viel Freiheit ich habe. Sonst wäre er auch nicht sein Leben lang dort geblieben, wenn es ihm... ich meine, er ist ja ewig, fast 30 Jahre dort gewesen, oder noch länger. Und es war nie das Thema, irgendwo anders hinzugehen, irgendwas anderes zu machen beruflich. Er hat das auch... ihm hat das natürlich auch gefallen dieser Kontakt mit den vielen Leuten, weil das ja was sehr dynamisches ist. Das ist ja nie langweilig geworden. Es hat immer wieder neue Musik gegeben und immer wieder neue Leute und immer wieder neue Themen. Politischer, religiöser, philosophischer oder welcher Natur auch immer. Das war das, was ihn fasziniert hat: diese Vielseitigkeit.	0:55:35
KO: Und dann war er pensioniert, ist wieder in die Nähe des Senders gezogen.	
CB: Ja, dann ist er praktisch schräg vis-à-vis... er konnte auch auf der andern Seite... so schräg vis-à-vis an der Giacomettistrasse hat er dann eine Wohnung gehabt. Und ist dann viel noch rübergegangen in die Kantine. Halt noch so am Anfang, einfach noch so...	0:56:57
TJ: Um ein bisschen dazu zu gehören.	
CB: Ja. Ich denke schon noch, ja. Wobei er jetzt nicht unglücklich war, dass er jetzt pensioniert war. Er hatte dann auch mehr Zeit einmal zu mir zu kommen, oder so. Und das ist dann, ja ja, im Verlauf der ersten ein, zwei Jahre hat er gemerkt, wie das immer weniger wichtig wird, wie er immer mehr Distanz dazu bekommt.	0:57:17
PJ: Hat er dann angefangen seine Hobbies zu intensivieren, oder neue Hobbies angefangen?	
CB: Ja, er hat ja dann ein GA gehabt und ist dann endlos in der ganzen Schweiz rumgefahren mit dem Zug. Ist dann einfach am Morgen in den Zug gesessen und nach dem Lustprinzip und ist dann eben viel Museen nachgereist, an Ausstellungen gegangen und dann... ob er an irgendwelche Events gegangen ist betreffend Volksmusik, das wüsste ich jetzt also nicht. Das könnte auch sein, aber ich weiss es nicht.	0:57:47
PJ: Es war jetzt nicht so, dass er das erzählt hätte, dass das wichtig gewesen wäre.	
CB: Nein, davon hat er...	0:58:22
PJ: Oder ist er an andere Konzerte gegangen, oder hat er von denen erzählt? Jazzkonzerte? Hat er mehr davon erzählt?	
CB: Ja, und er ging auch sehr gerne ins Kino. Er ging praktisch jeden	0:58:29

neuen Film anschauen. Und wir sind auch manchmal zusammen ins Kino – häufiger.	
KO: Hat er einen Fernseher gehabt?	
CB: Nein.	0:58:47
KO: Das war jetzt ein bisschen... dann kam ja das Fernsehen, wurde immer populärer. Das war ja für die Radiomacher manchmal nicht so einfach.	
CB: Nein, aber er hat Margritte Hadorn bei mir im Fernseher angestaunt.	0:58:56
TJ: Dieser Fernseher war ihm schon ein bisschen suspekt.	
CB: Nein, das konnte man sich auch nicht vorstellen, dass er einfach so vor dem Fernseher sitzt, weil am Abend hat er gelesen oder gebastelt.	0:59:06
KO: Aber mehr so für sich, aber er hat nie die Idee gehabt, die Eisenbahnanlage mal zu zeigen, oder...?	
CB: Nein, aber er hat natürlich schon Kontakt gehabt mit andern Leuten, die auch solche Sachen machen.	0:59:25
PJ: Vielleicht, um sich auszutauschen. Wissen auszutauschen, wenn man irgendein Problem gehabt hat. ist ja vielleicht nicht so einfach. (unverständlich)	
CB: Nein, das ist, glaube ich, wirklich nicht so einfach gewesen.	0:59:40
PJ: Heute kann man einfach ins Internet und auf diese Foren. Damals musste man...	
CB: Nein nein, die hatten schon Kontakt... da denke ich, hatte er bis in die USA Kontakte gehabt, mit Leuten. Und es gibt ja in der Schweiz, den gibt es immer noch, nur einen, in Rapperswil, der das Rohmaterial importiert hat. Er ging auch viel zu dem, um zu kaufen, oder zu dessen Vater... Das sind ganz verschworen Leute. Gut, in der Schweiz war er natürlich etwas einsam, weil die meisten, die so basteln, die basteln irgendeine Gotthardbahn, also etwas Schweizerisches, oder. Und für ihn war es nun halt dieses Hobo Gulch, seine Westernstadt.	0:59:49
PJ: Aber in Amerika ist er aber nie gewesen? In dieser Region?	
CB: Nein, zumindest müsste es vor meiner Zeit gewesen sein. Nicht, dass ich es jetzt wüsste. (In einem Mail vom 13. Mai 2013 erinnert sich Frau Berner, dass ihr Vater mit seiner zweiten Frau zwei USA-Reisen gemacht hat, wahrscheinlich Anfang der 60er Jahre. Anm. TJ).	1:00:37
KO: Und den Bruder in Kanada, hat er den besucht?	
CB: Nein, ich glaube nicht. Der ist immer in die Schweiz gekommen. Der ist alle Jahre einmal, oder alle zwei Jahre in die Schweiz zu Besuch gekommen.	1:00:49
PJ: Sonst können sie nochmals etwas sagen zu diesen Glocken... mit den Glocken, die er gemacht hat?	
CB: Ja, das war etwas im Zusammenhang mit Freizeitaktivitäten, dass man früher viel, früher mit dem Auto und nachher ist er mit dem Zug, in all diese „Käffer“ gefahren ist und sich diese Kirchenglocken anhörte. Das hat ihn völlig fasziniert.	1:01:09
PJ: Aufgenommen hat er sie nicht?	
CB: Nein, er hat sie bloss angehört und wenn, dann hat er schon ein Profiteam geschickt, um diese aufzunehmen.	1:01:32

TJ: Das gibt es immer noch beim Radio. Auf DRS 1, irgendwie am Wochenende, gibt es vor Nachrichten so fünf Minuten ein Glockengeläute.	
PJ: ...geläute. Ja, das habe ich auch schon gehört.	
TJ: Ob das vielleicht auf dem fusst?	
CB: Ich weiss natürlich nicht, das kann man ja neu aufnehmen und besser.	1:01:54
TJ: Aber die Idee ist vielleicht damals....	
PJ: Aber das hat er nicht gebraucht, das Glockengeläute für die Religionssendungen? Das ist nicht in dem Zusammenhang entstanden?	
CB: Nein, ich glaube nicht... doch doch, das ist vor diesem Gottesdienst jeweils gekommen, diese Kirchenglocken. Oder vorher oder nachher, die sind schon auch gesendet worden. Er hat immer gesagt, er hätte mehr oder weniger von jeder Glocke in der Schweiz, habe er, eine Aufnahme.	1:02:07
PJ: Und die hat nicht er gemacht, sondern jemand vom Radio?	
CB: Ja, in seiner Phonothek... ja genau.	1:02:22
PJ: Aber die Aufnahme hat nicht er selber gemacht, sondern jemand anders nahm die auf.	
CB: Zumindest nicht, wenn ich dabei gewesen bin. Dann hätte er sonst müssen... selber nochmals. Also ich denke, er ist schon manchmal auch mit, aber die hatten ja ihre Techniker.	1:02:28
PJ: Ja ja.	
KO: Ja, vermutlich, wenn sie die Gottesdienste übertragen haben, da waren sicher Techniker vor Ort und haben gleich die Kirchenglocken aufgenommen.	
CB: Also, die haben, so wie ich das in Erinnerung habe, haben die ihre Studios gehabt, und mein Vater hat wohl vom Redaktionellen her die Verantwortung gehabt für die Sendungen, aber nachher sind dann zum Beispiel die Leute in diesem Studio gewesen und haben dort diskutiert und dann war noch ein Techniker. Das waren ja früher solche Dinger, wo die da rumgeschaltet haben oder während den Aufnahmen. Und die waren ja dann dafür verantwortlich. Er hat einfach viel davon verstanden, das hat man natürlich schon gemerkt, dass er eine Ausbildung hat auf dem Bereich, dass er da drauskommt, wie das funktioniert die ganze Aufnahmetechnik.	1:02:49
KO: Und er hat das mit den Kirchenglocken wie privat noch so fortgesetzt? Und es dann noch weiter... (unverständlich)	
CB: Nein nein, das ist... ja ja... dem ist er natürlich... das hat ihn einfach privat auch fasziniert, oder. Diese Kirchenglocken. Und dann ist er dem... ist er all diesen Ortschaften nachgereist. Oder ich denke ein Teil vielleicht auch, die er im Nachhinein anhören gegangen ist, von dem er die Aufnahme hatte. Aber nie an diesem Ort war.	1:03:36
PJ: Er wollte sie wie auch in echt noch hören, sozusagen. Nicht nur auf der Aufnahme, sondern...	
CB: Ja.	1:04:05
TJ: Das bestätigt ja auch unsere Vermutung, die wir auch für unsere Sammlung haben, dass er eben auch nicht alle selber aufgenommen hat, sondern dass er Leute...	
PJ: Dass sie kopiert haben.	
CB: Das hat nicht alles er aufgenommen.	1:04:23

TJ:	beauftragt hat.	
PJ:	(unverständlich)	
CB:	Ich glaube eben auch, dass... dass er irgendwann einen Namen dafür hatte, dass er so eine grosse Sammlung hat. Und dann hat er eben von den andern Radiostudios Aufnahmen bekam. Dass man in dem Sinne von, das ist irgendwie so gelaufen, dann schicken wir das zum Kurzwellendienst, dann wird das dort sozusagen gesammelt.	1:04:27
PJ:	Das heisst, weil ja jedes Studio nur für sich so geschaut hat, ist seine Sammlung wie zu einer Art geworden für alle, so eine gesamtschweizerische Sammlung.	
CB:	Er hat auch solche Sachen erwähnt, dass er von anderen ja auch bekommt. Du wir haben, ich weiss nicht wo, in Genf etwas gefunden, das könnte dich noch interessieren.	1:04:59
PJ:	Das heisst, die Leute haben wie an ihn gedacht und ihn kontaktiert. Er ist auch gut vernetzt gewesen mit den anderen Studios. Die haben ihn irgendwie...	
CB:	Ja, das schon.	1:05:20
TJ:	Das würde ja eigentlich gerade dem widersprechen, was wir am Mittwoch gehört haben. Dass jedes Studio für sich selber gearbeitet hat.	
PJ:	Aber KWD ist ja immer anders gelaufen.	
TJ:	Und das war der einzige, der anders funktioniert hat.	
PJ:	Ja, genau, so mehr, die haben alles gesammelt.	
CB:	Die haben sich ja nicht konkurrenziert. Weil ja er... die haben ja ins Ausland.	1:05:42
KO:	Ja, das stimmt ja auch. Die Sammlung, die wir haben, das sind immer Kopien, also meistens Kopien von anderen Radiostudios.	
PJ:	Dann haben ihm die Studios das geschickt eher, als dass er dort hin ist, um das selber zu kopieren. Das war ja ein Riesenaufwand, wenn er auch noch diese Sendung machen musste, dann hatte er wahrscheinlich nicht die Zeit gehabt, um rum zu fahren.	
CB:	Ich denke, dieser Lance Tschannen hat ihm manchmal auch Aufnahmen gebracht.	1:06:07
PJ:	Aber der war ja auch beim KWD angestellt.	
KO:	Aber der kam ja erst in den 70er Jahren.	
PJ:	Ja, stimmt.	
KO:	Also ich denke schon, dass Fritz Dür das anfänglich aufgebaut haben muss.	
PJ:	Die ganze Phonotheke?	
KO:	Ja. Und Lance Tschannen...	
CB:	Ja, angefangen hat schon er. Das war schon sein Baby, das ist schon klar. Darum war er ja auch so stolz, dass er das geschafft hat, dass es so gross geworden ist, dass er so viel hat.	1:06:30
PJ:	Aber sie wissen nicht, dass er mal irgendwelche Zahlen gesagt hat? Wie viel er hat? Hat er nie gesagt?	
CB:	Nein, aber also da müssen sie mich nicht drauf behaften, ich würde jetzt sagen, wenn dann hätt ich jetzt eher was in der Grössenordnung von 16'000 und nicht von 8'000...	1:06:51

PJ: Wir denken ja jetzt auch, dass das nur einen Teil gewesen ist von der gesamten Sammlung, die sie hatten.	
KO: Vielleicht gab es einen Bereich „Schweizer“ und „Internationale“ Musik, oder so?	
PJ: Genau.	
CB: Weil, es war nicht nur Schweizer Musik. Es war wirklich alles und es waren diese Kirchenglocken und... und auch so im Sinne von einer Diskothek und einfach auch alles Aktuelle.	1:07:16
TJ: Das ist ja eigentlich erstaunlich. Also mich erstaunt das jetzt, dass diese Sache auch dabei waren.	
KO: Naja, was wir so vom Auftrag gehört haben, anfänglich es gab den KWD, der im zweiten Weltkrieg gegründet wurde, oder 1938/39, und es war ein reines Textprogramm. Und es gab kaum Musik, oder nur sehr schlechte Musik. Und da war dann die Idee, es sollte ne Musiksammlung aufgebaut werden für den KWD, damit man auch gute Musik präsentieren kann. Und ich denke einfach, dass unser Teil, das ist ne Teilsammlung, mit dem Titel „Schweizer Musik“. Und meinetwegen gab's auch noch nen internationalen Teil, oder nur klassischen Musik Teil. Aber die haben ja auch gesagt, es sei viel gelöscht worden. Also vielleicht hat man einfach gedacht, wenn wir schon was aufheben, dann die Schweizer Musik, oder so.	
CB: Das macht auch Sinn, oder?	1:
KO: Das müsste man... (unverständlich)	
CB: (unverständlich), ob man die sonst noch findet.	1:08:33
PJ: Weil das Internationale ist ja überall sozusagen gespeichert.	
KO: Genau!	
CB: Also ich bin auch der Meinung gewesen, er hätte zum Teil auch Cabaret-Nummern und solche Sachen gehabt. Also wirklich auch Unterhaltendes.	1:08:40
KO: Da ist viel Unterhaltungsmusik auch dabei. Nationalhymnen von vielen Ländern sind dabei.	
CB: Eben, also er war wirklich der Meinung, er habe das Umfangreichste überhaupt. Er habe einfach alles und das hat sich ja nicht nur auf Schweizer Musik bezogen.	1:08:53
KO: Und haben sie jemals was davon gehört, dass Schweizer Radio International hatte ja so ein Signet, das war das „Luegid vo Berg und Tal“ mit der Spieldose gespielt. Hat er mal dazu irgendwas gesagt?	
CB: Nein, aber er hat irgend... er hat irgendeinmal zu dem Lied was komponiert. Aber ich müsste suchen, was ich noch habe von seinen Kompositionen, aber er hat das irgendeinmal für sich so als Witz...	1:09:22
KO: Oh, das wäre sehr interessant für uns.	
CB: ...umkomponiert.	1:09:42
KO: Also, falls sie das noch finden würde und das sehr... (unverständlich).	
PJ: Oder auch von anderen Stücken, wäre noch interessant zu wissen, was für andere Stücke er noch umkomponiert hat, falls sie das noch hätten.	
CB: Ja moll, ich habe zum Teil schon noch Sachen. Ich müsste es mal durchsuchen. Ich müsste mal schauen. Also ganz sicher dieses Ruppenswiler Lied. Von dem hat er ja... das ist ja auch so ein Volkstümliches, dieses Ruppenswiler Lied. Also hatte er Freude an diesem.	1:09:56



KO: Hat er auch gesungen?	
CB: Nein, das konnte er nicht.	1:10:17
PJ: Haben sie jeweils mit ihm Musik gemacht, oder nicht?	
CB: Ähm... ja, ich hab manchmal etwas gesungen, wenn er Klavier gespielt hat. Und... also ich habe ihm einfach viel zugehört. Er hatte ein unglaublich gutes Taktgefühl gehabt und das war dann manchmal so ein Spielchen, dass er ganz, ganz komplizierte Takte gespielt hat und ich musste den Takt klopfen und er wollte mich immer drausbringen. Das war so ein Spiel. – Aber ich habe ihm einfach unglaublich gerne zugehört.	1:10:25
PJ: Dann hat er zuhause ein eigenes Klavier gehabt?	
CB: Er hatte so einen kleinen Schmidt-Flohr-Flügel gehabt. Den habe ich dann dem Goetheanum geschenkt, der müsste eigentlich noch dort stehen.	1:11:05
KO: (unverständlich)	
CB: Müsste eigentlich, ist ja schon lange her. Die hatten jedenfalls Freude.	1:11:17
PJ: Wann ist Fritz Dür gestorben?	
CB: Er ist am 7. Januar 1990, ist er gestorben.	1:11:24
KO: In Bern dann?	
CB: Ja. Er hat... er ist... also ähm er ist ganz kurz sehr intensiv krank gewesen und dann gestorben.	1:11:33
KO: Und ist in Bern dann noch begraben?	
CB: Nein, die sind alle, sein Vater, seine Mutter und sein Bruder und er, die sind alle in einem Familien Grab in Burgdorf.	1:11:50
KO: Bei der Trauerfeier waren da auch so die engsten Freunde dabei gewesen?	
CB: Nein, das wollte er nicht. Doch, also die allerengsten, aber die sind alle auch nicht mehr, mittlerweile. Ja, aber hat nichts so Grosses gewollt. Das ist nicht so gut gewesen, weil es gewisse Leute gab hinterher, die ziemlich beleidigt waren, dass sie es gar nicht mitbekommen haben, dass er gestorben ist. Ich hätte das wohl in der Zeitung noch ein Inserat machen müssen, oder eine Todesanzeige. Aber er wollte eigentlich, dass das ganz diskret und familiäre sein würde, seine Beerdigung.	1:12:12
TJ: Frau Burckhardt-Seebass hat das Thema mit dem zweite Weltkriegunfall angesprochen, mit diesen Ölsoldaten, wo er anscheinend auch beteiligt gewesen ist.	
CB: Ja.	1:13:06
TJ: Möchten sie dazu etwas sagen, oder...?	
CB: Ja, das ist einfach... soweit ich das weiss, war das so eine Art Vergiftung. Aber ihm ist das eigentlich relativ... also er hatte ja noch Glück. Er war ja nachher Zeit seines Leben gesund gewesen und er hat einfach selber immer behauptet, das wäre der Grund, weshalb er keine Pianistenkarriere hat machen können, weil er nicht 8 Stunden am Stück Klavier spielen konnte. Ich habe dann aber... äh... als er dann eben im Spital war ein paar Tage, habe ich den Arzt extra noch gefragt, ob irgendetwas in seinem Blut komisch sei, oder anders oder auffallend. Und die sagten, nein. Also...	1:13:10
(Mann kommt nach Hause. Das Gespräch wird kurz gestört.)	

TJ: Irgendwie muss er etwas Faszinierendes gehabt haben, dass er bei vielen Leuten so in Erinnerung geblieben ist.	
CB: Ja, er hat eine so extrem freundliche, aber manchmal auch unverbindliche Art gehabt. Also, eben er hat... also es gibt auch Leute, die hatten das nicht gerne an ihm, dass er natürlich eben so eher einem nicht verpflichtet oder irgend... Es war einfach gut, wie es gewesen war. – Ich habe das vor allem jetzt mutterseits in der Familie da waren die einen Feuer und Flamme von ihm, und die andern fast eher das Gegenteil.	1:16:25
KO: Es klingt auch so, als ob er ein kreativer Mensch gewesen wäre, oder eben auch nicht so den quasi normalen beruflichen Weg gegangen ist wie andere. Gab's da Konflikte mit der Familie?	
CB: Ja, eben, wie ich schon gesagt habe, sein Vater hatte sicher Mühe. Weil er Dr. chm. war, ein Leben lang CIBA und... äh... eben ein sehr naturwissenschaftlicher Mensch, ein SEHR naturwissenschaftlicher. Der hatte also sicher Mühe, dass er jetzt da, sein kleinerer Sohn irgendwie nicht so ganz tickt. Aber das war in der damaligen Zeit normal, da hatte meiner Mutter genau dasselbe Problem, weil es sich nicht gehört hat... sie wollte zuerst zum Theater und weiss ich nicht was alles und das ging schon gar nicht. Irgendwann hat sie gefunden, dann mache ich wenigstens Musik. Das ging aber eigentlich auch nicht, aber das war normal damals. Aber die haben natürlich... die haben schon gelitten darunter. Also auch mein Vater hat natürlich sicher gelitten, dass eben diese Akzeptanz in jungen Jahren ja gefehlt hat (unverständlich) von den Eltern. Und irgendwo zu spüren, dass man dem nicht entsprechen kann, weil man einfach andere Talente hat und etwas anderes machen möchte. Aber letztendlich war mein Vater ein extrem bürgerlicher Mensch, da war er dann doch nicht anders als seine Eltern. Er war kein Abenteurer oder... er hat ein ganz braves Leben gehabt. Er ging immer brav arbeiten zum Kurzwelldienst bis zu seiner Pensionierung. Und dann... ja... hat nie Schulden gemacht und die Wohnung immer brav geputzt, wie man sich das so vorstellt von einem ganz braven Schweizer Bürger. Ist nie aufgefallen irgendwie. Aber er hatte das „Innerliche“ eben, diese Fantasie, die er hatte und sein Gedankengut, irgendwo hat das nicht korrespondiert mit der Familie, aus der er kam.	1:17:25
PJ: Aber er hat sich trotzdem noch gut verstanden mit seinem Vater... also im Verlaufe der Zeit?	
CB: Er war halt ein extrem treuer und es ist sicher auch sein Pflichtbewusstsein, das ihm gebot, sich um den Vater zu kümmern. Also ist er eisern alle zwei Wochen am Samstag nach Basel gefahren seinen Vater zu besuchen einen Tag lang. Und mein Grossvater ist dann mit ganz, ganz hohem Alter ist er dann ein bisschen weicher geworden. Und die letzten 10 Jahre ging das dann auch ein bisschen besser mit den beiden, weil sie dann auch eher Themen gefunden haben, um mit einander zu reden. Also auch ein bisschen mehr über das Musische, Philosophische, den Bereich. Davor konnten sie sich mehr nur über Politisches oder über Technisches unterhalten. Und auch politisch hatten sie nicht so die gleiche Einstellung. Mein Vater war ein sehr liberaler Mensch und mein Grossvater war schon eher rechts politisch gelegen. Das hat ja auch nicht so gepasst.	1:19:33
PJ: Und wie war das mit dem Bruder? Der Bruder hatte schon noch	

Kontakt mit dem Vater? Auch wenn er in Kanada gelebt hat.	
CB: Ja, da hat man sich halt Briefe geschrieben. Mehr lag da ja nicht drin. Ich habe manchmal auch Briefe bekommen. Aber der war, dadurch, dass er soweit weg war, an ihn habe ich praktisch überhaupt keine Erinnerungen. An der Beerdigung von seinem V... von meiner Grossmutter, der Mutter, dann ist er natürlich gekommen. Aber der war einfach immer weg. Und ich habe... als Kind war das natürlich ganz toll, wenn man einen Onkel hat in Kanada. Da konnte man natürlich bluffen. Da hab ich auch nicht weiter nachgefragt, denn er war perfekt. Wer hat schon einen Onkel da drüben, der einen ab und an noch ein 5-Dollar-Nötli schickt, oder so?	1:20:51
KO: Was war der von Beruf?	
CB: Ja, da habe ich auch dran rumstudiert, aber ich glaube der hat irgendwie... der hat nicht studiert... der hat Buchhalter oder in dieser Richtung eine Ausbildung gemacht, irgendetwas Kaufmännisches. Umso mehr sind dann alle Hoffnungen von meinen Eltern auf meinem Vater gelegen, der ja sichtlich Talent hatte intelligenzmässig, dass etwas aus ihm werden könnte. Und ich denke, dass sich mein Grossvater immer wünschte, dass er jetzt auch Chemiker würde. Etwas in diese Richtung. Und seine Mutter hat das natürlich auch gefördert, das ganze Klavierspiel schon in der Kindheit. Sie war die, die sozusagen für den seelischen Aspekt ihrer Kinder geachtet hat. Ich denke, mein Grossvater fand auch das nicht nötig, dass man ein Musikinstrument lernt. Das hat schon sie gefördert. Sie hat ihn dann auch viel unterstützt in solchen Anliegen. Und sie haben zeitlebens also eine Haushälterin gehabt, aber die ist leider auch verstorben vor ein paar Jahren. Das war eine ganz lustige Person. Diese Klara und mein Vater hatte eine sehr innige Beziehung zu ihr. Sie ist schon als ganz junges Mädchen ins Haus gekommen und sie war praktisch wie eine zweite Mutter. Und ich denke, dass das auch eine Motivation, dass er immer nach Basel gefahren ist, um diese Klara zu besuchen, nicht nur seinen Vater. Und die blieb dort, bis der Grossvater gestorben ist. Ja, der war erstaunlich fit gewesen. Mit 92 war der geistig noch voll da, wirklich, das war erstaunlich.	1:21:37
KO: Aber hatte der Grossvater von nicht auch noch so ein Hobby oder irgendwas, was ihn interessiert hat?	
CB: Doch, der hat Uhren gesammelt. Mit Leidenschaft. Ja, so Pendulen. Der hatte so die verrücktesten Wanduhren. Der hatte eine Leidenschaft für Uhren und eben, er war auch sehr belesen. Mein Vater hat ihm immer Bücher gebracht. Das war so auf eine Art seine Bibliothek. Wenn er am Samstag hingegangen ist, hat er ihm neue Bücher... und bis er das nächste Mal wieder gekommen ist, hat der Grossvater diese gelesen und dann haben sie über diese Bücher diskutiert. Also sie hatten schon auch eine geistige, so eine intellektuelle Beziehung gehabt. Aber eben, das ist viel später gekommen. Das war ganz sicher nicht so, als mein Vater jung war. Da war das schon eine andere Generation, ein anderes Leben... und erst so später, als mein Grossvater alt war, dann hat ihn das viel mehr angefangen zu interessieren, wofür sich mein Vater interessiert.	1:24:04
PJ: Hat ihr Vater sie dann auch beraten, was auch immer begleitet bei ihrer Berufswahl? Oder haben sie...	
CB: Ja, ich habe das schon immer alles mit ihm diskutiert. Er hat	1:25:37

eigentlich... er hat mich eigentlich immer unterstützt. Also ich wollte Architektur studieren, hab das dann auch angefangen und er hat das ganz toll gefunden, das war ja klar. Er hat das sehr unterstützt. Dann habe ich dann aber gewechselt. Ich hatte doch das Gefühl, ich hätte zuwenig Talent. Und habe dann Jus gemacht, aber das war für ihn auch ok. Für ihn war das gar nicht so wichtig. Für meine Mutter war das viel wichtiger, denn für sie, die keinen akademischen Titel hatte, für sie war es wichtig, dass das Kind einen akademischen Titel hat. Aber für ihn nicht, für ihn war wichtig, dass es mir wohl ist bei dem, was ich mache. Ob das jetzt dieses oder jenes ist... Nur mit dem Klavierspielen ist es bei mir nichts geworden. Ich bin zwar lange in die Klavierstunde und alles...	
PJ: Man sagt doch oft, es lässt eine Generation aus und dann ist die nächste Generation... ist denn ihr Sohn am Klavier spielen?	
CB: Nein, der spielt nicht Klavier. Der hat als ganz kleines Kind wollte der Blockflöte lernen, wir hatten aber keine einzige Flöte im Haus. Ich weiss heute noch nicht, wie er auf das gekommen ist. Und das hat er dann bis zur Perfektion gelernt. Dann war's dann aber auch gut. Ich hatte einfach zuwenig Ehrgeiz. Es hat mir gefehlt, um meine Eltern zu übertrumpfen. Ich hatte lange Jahre eine Klavierlehrerin, da haben beide Eltern musiziert und bei ihr war es gerade umgekehrt. Die hatte den Ehrgeiz noch besser zu werden als ihre Eltern. Die war von dem getrieben. Bei mir hat das irgendwie nicht funktioniert. Ich weiss noch, als Kind, wenn ich hätte üben sollen für die Klavierstunde, da habe ich immer versucht meine Mutter zu überreden, dass sie es mir doch vorspielt, damit ich mal höre, wie das tönt. Und zum Schluss habe ich immer gefunden, ach Mami spiel doch du das. Anstatt, dass ich dann geübt habe, habe ich ihr zugehört. Ich habe einfach immer unglaublich gerne zugehört. Ja ja, ich weiss, wie es geht, aber das ist auch alles.	1:27:06
PJ: Wenn ich fragen darf, haben sie das Studium dann noch weiter gemacht, oder auch nicht? Das Jus-Studium.	
CB: Doch doch, das habe ich schon abgeschlossen.	1:28:32
PJ: Das hätte ja sein können.	
CB: Nein, das habe ich abgeschlossen. Nein nein, das habe ich schon abgeschlossen. Das hab ich schon müssen meiner Mutter zu liebe. Das wäre sonst nicht gegangen. Das hat dann auch gestimmt, das war auch ok. Aber die Architektur ist schon meine Leidenschaft geblieben.	1:28:38
PJ: Machen sie heute noch so Reisen, wie ihr Vater, in irgendwelche Städte, um Sachen anzuschauen?	
CB: Ja ja, ich habe das schon ein bisschen so, oder jede Kapelle anschauen, ob man die Kirchenglocken hören kann. Ja, das ist schon klar. Oder eben, vieles gibt man dann auch seinen Kindern weiter, dass man mit denen dann auch wieder ins Verkehrshaus geht und eben erzählt... äh, mein Sohn hat ja seinen Grossvater nicht so lange noch erlebt. Und da ist ja schon klar, wie das halt so ist, dann erzählt man halt. Und auch von meiner Mutter, die hat er ja gar nicht gekannt. Die paar wenigen Fotos, die wir noch haben. Von der Taufe meines Sohnes, wo er ihn auf den Armen hat, das ist für meinen Sohn dann schon wichtig. Solche Sachen. Ja, das ist schade. Ich denke, gerade für meinen Sohn wäre er ein toller Grossvater gewesen, die	1:29:03

hätten sich noch mit vielem auseinandersetzen können. Mein Sohn hat auch so die philosophische Seite. Interesse für all diese Sachen... und das Historische auch... Aber eben, es ist halt, wie es ist.	
KO: Und ist es richtig, dass sie mit Astrologie was zu tun haben?	
CB: ICH?	1:30:26
KO: Ja, das steht im Telefonbuch... hab ich das gelesen.	
CB: Ja.	1:30:27
KO: Und dann kam es im Radio ja zu diesem Missverständnis, dass der eine Redakteur gesagt hat ihr Vater wäre auch in...	
CB: Ja, ich denke wegen der Anthroposophie, dass der das nicht mehr gewusst hat.	1:30:38
PJ: Dann hat er Anthroposophie mit Astrologie verwechselt.	
CB: Also, mein Vater hat sich schon auch dafür interessiert, aber er war überhaupt nicht irgendwie ausgebildet oder so in Astrologie. Das hat ihn einfach spannend gedünkt, das jetzt rein schon von der griechischen Mythologie her, aber nicht dass er jetzt irgendwelche Horoskope gedeutet hätte, oder irgend so was. Aber er hat so gewisse, ja das ist... er hat immer gesagt, du musst die Haare schneiden lassen, wenn der Mond abnehmend ist, dann wachsen sie nachher langsamer. Oder irgend so was. Das ist ja im weitesten Sinne astrologisch, ja. Aber ihn hat es fast mehr vom mythologischen Kontext her interessiert, all diese Planeten, diese Geschichten natürlich und diese Götter. Das war für ihn viel interessanter.	1:30:46
KO: Aber trotzdem konnten sie in diesem Thema miteinander diskutieren und sich austauschen.	
CB: Ja, ich habe meine Astrologieausbildung eigentlich erst nach seinem Tod dann gemacht. Ja, aber er hat da sicher auch dazu beigetragen, bei meinen ganzen Interessenzweck, speziell diese jüngere Schwester von meiner Mutter, die hat Zeit ihres Lebens gesagt, mein Vater wäre der gewesen, der, sie wäre 18 gewesen oder 16 oder so, als meine Mutter ihn das erste Mal heimgebracht hat und dann habe er ihr angefangen zu erzählen von Astrologie und weiss nicht was. Er wäre der erste gewesen, der bei ihr das Interesse geweckt hätte. Bei ihr vor allem, denke ich, war es ganz extrem. In einer Zeit, wo das noch nicht salonfähig gewesen ist, hatte er den Mut über so was zuzusprechen. Und er hat, also astrologische Bücher hat er keine gehabt. Ausser so mythologische, über Götter. Aber er hat... für ihn war das so... du hast den und den Aszendent, oder irgend so was... das war für ihn, aber nicht irgend in einer Form bestimmend gewesen. Aber das ist auch die Art, wie ich das dann übernommen habe. Nicht, eben nicht so... versessen oder irgendwie, wie er eben auch diese Anthroposophie betrieben hat, nicht fanatisch. Ich bin zwar Astrologin, aber ich habe keine Ahnung, wie der Mond heute steht. Das ist mir auch völlig Wurst. Ich mache das auf eine ganz andere Art. Also nicht, dass das das ganze Leben...	1:31:50
PJ: So restriktiv ist.	
CB: ... ja, irgendwie dominiert. So, am Morgen stehe ich auf und dann schaue ich zuerst wie die Planeten stehen und sonst stehe ich dann gar nicht auf. Oder irgendwie so. Das ist einfach eine Art... das war eben bei ihm auch nie so. Darum konnte man das auch sehr gut übernehmen, was er einem erzählt hat, oder annehmen können, weil das ja auf so eine angenehme Art	1:33:51

gekommen ist. Auf so eine faszinierende, die eben auch nie fordernd war. Sondern einfach die Faszination an dem, was es alles gibt auf dieser Welt.	
KO: Aber wie sie schildern, diese Toleranz gegen über Themen, Dingen, die ihr Vater hatte, war schon nicht... normal für diese Zeit, oder? Es gab bestimmt viele Vätertypen, die eher seinem Vater entsprochen haben?	
CB: Ja, ich denke, gerade in dieser Zeit oder auch noch im zweiten Weltkrieg ist das zum Teil extrem gewesen, diese Meinungen, die es gegeben hat.	1:34:49
KO: Und würden sie sagen, sie sind durch diese offene Art zu denken, von ihm auch geprägt worden?	
CB: Ja, aber das ist natürlich auch etwas, das mit meiner Mutter, also ich denke, das war für ihn dann das schöne in der Familie von meiner Mutter, weil dort denkt man so. Immer schon, seit Generationen. Also immer eigentlich offen. Ich habe sehr viel zeit in meiner Kindheit bei meiner Grossmutter verbracht, so mütterlicherseits, die hatte ein extrem offenes Haus. Also dort, war alles und alle Meinungen willkommen und man ist eben nie wertend gewesen. Das war sicher auch etwas das von der Mutterseite kommt. Aber trotzdem, meine Eltern, ich meine, das war die erste grosse Liebe und die waren natürlich in extremen zwängen drin. Eben MAN musste dann eben heiraten. Eigentlich hätte man... auch wenn man jetzt vielleicht lieber was Neues ausprobiert hätte, oder so. Das ist schon klar. Diese ganzen gesellschaftlichen Zwänge waren damals schon noch. Aber ich denke, mein Vater hat... er war schon ein Individualist und er hat sich, für eigentlich in der Zeit, in der er gelebt hat, hat er sich das Optimum nehmen können für seine Individualität. Er hat ja dann auch irgendwann einmal festgestellt, dass er eigentlich nicht geboren sei für die Ehe. Nach der zweiten Scheidung hat er dann gefunden, es wäre gescheiter, er liesse das jetzt sein.	1:35:06
PJ: Und hat er gar nicht mehr eine Beziehung haben wollen zu einer Frau?	
CB: Doch, das hat er schon gehabt. Aber er wollte nicht mehr heiraten. Nein nein, das hat er schon gehabt. Er war ein Frauen-Fan. Aber er hat das einfach gemerkt, dass das für ihn besser ist, wenn er alleine lebt. Und seine Sachen machen kann, wie er das gerne macht. Er hat auch immer sehr viel Ruhe ausgestrahlt. Er war überhaupt kein hektischer Mensch. Man hatte immer so das Gefühl, er hätte endlos Zeit.	1:36:52
PJ: Wir haben ja irgendwo so ein Foto gesehen von ihm in einem Studio?	
KO: Das ist von diesem Interview in dem Zeitungsartikel... (unverständlich). Das kann ich mal schicken noch.	
(unverständlich)	
PJ: Da sieht er so klein aus.	
CB: Ja, er war ein kleiner.	1:37:45
PJ: (unverständlich)... von der Grösse her. Also mittelgross.	
CB: Nein nein, er war 1,62. Er war sehr klein.	1:37:49
PJ: Ah, ok. Das ist noch lustig.	
CB: Er ist gerade etwa gleich gross wie ich, vielleicht noch ein bisschen kleiner.	1:37:58
PJ: So als Tochter grösser als der Vater.	
CB: Ja.	1:36:05

KO: Habe ich ihnen das schon geschickt, diese Interview? Wahrscheinlich nicht, ne?	
CB: Den Link glaube ich oder mein Sohn hat es, glaube ich, gefunden.	1:38:15
KO: Ja, sonst kann ich es nochmals schicken.	
CB: Nein, ich hab das – Nein, Interview mit IHM, mit meinem Vater? Nein das nicht.	1:38:21
KO: Das schicke ich noch.	
CB: Aber das mit dem Foto... den Zeitungsartikel.	1:38:27
KO: Ja, das ist ein Zeitungsartikel, der ein Interview ist mit einem Herrn Amier noch und ihm. Die beiden werden befragt zu ihrer Arbeit bei Schweizer Radio Internationals.	
CB: Aber da sagt er ja nicht viel, oder?	1:38:43
KO: Nein... ich glaube, ... (unverständlich).	
CB: Da sagt er ja gar nichts... gar nichts.	1:38:46
KO: Kann auch sein.	
CB: Nein, das habe ich, wo das Foto ist. Ah, ich meinte, da wäre noch ein anderes Interview. Ach, das ist das. – Ja, er wäre jetzt nicht der Typ gewesen, so für gross im Scheinwerferlicht... Ich glaube, wenn er jetzt das erleben würde, er hätte Freude, aber irgendwo wäre es ihm auch peinlich, dass man jetzt da so eine Riesensache macht, für etwas, das er wahrscheinlich als etwas ganz Natürliches empfunden hätte, dass er einfach seinen Job gut macht.	1:38:51
PJ: Dann war er auch eher eine zurückhaltende Person, eher bescheiden.	
CB: Ja.	1:39:32
PJ: Nicht jemand, der immer das letzte Wort haben wollte.	
CB: Nein, überhaupt nicht. Also, er konnte schon auch böse werden. (unverständlich) Also mit mir war er eigentlich fast gar nie böse.	1:39:37
PJ: So eine brave Tochter gewesen.	
CB: Nein, überhaupt nicht. Er hat das nicht so ernst genommen. Er hatte natürlich das Privileg, dass er aus der Ferne mich hat miterziehen dürfen. Ich meine, die Hauptverantwortung hatte meine Mutter. Er hatte es da schon besser. – Und er hatte so einen Glauben dran, dass das schon kommt, wie es muss. Dass man auch mit viel „G'stürm“ es nicht wirklich verändern kann. Was ja letztendlich auch richtig ist.	1:40:01
PJ: Stimmt. – Und diese Lebenshaltung hat er schon auch aus seinen Büchern gezogen? (unverständlich) er scheint eine gewisse Gelassenheit...	
CB: (unverständlich) Er hat ja praktisch alle Philosophen gelesen gehabt. Und nicht nur einfach gelesen, sondern sich wirklich mit dem auseinandergesetzt. Und das bearbeitet und verarbeitet.	1:40:46
PJ: Und das in seine Lebenshaltung miteinbezogen.	
CB: Ja. Also das hat sicher eine Rolle gespielt. Und natürlich auch das Leben und seine Erfahrungen, die er mit dem Leben gemacht hat. – Und ich hatte schon immer das Gefühl, dass er wirklich mit seiner Arbeit, dass er aufgegangen ist in seiner Arbeit. Das hat ihm jeden Tag Freude gemacht, das hat für ihn Sinn gemacht. Das war für ihn etwas Wertvolles. Ich könnte mich auch nicht erinnern, dass er je krank gewesen wäre, oder nicht zur Arbeit	1:41:03

gegangen wäre, oder so.	
PJ: Oder, dass er mal gefunden hat, ach, jetzt muss ich dann da mal aufhören.	
CB: Nein, nie irgendwie am Sonntagabend, oh morgen ist schon wieder Montag. Das hat es nicht gegeben. Er war eigentlich immer mehr oder weniger guter Laune.	1:41:39
PJ: Also, dann war er, wie soll ich sagen, ein leidenschaftlicher Mensch gewesen, mit dem, was er immer gemacht hat.	
CB: Ja.	1:41:57
PJ: War es nun beim Radio, oder mit seinen privaten... mit dieser Stadt, die er gebaut hat, oder...	
CB: Also, das war er schon. Das er das halt voll und ganz gemacht hat und eben in die Tiefe wollte. Eben auch, wenn er ein Buch gelesen hat. Das hat er nicht einfach nur gelesen, er hat auch viel Zeit... viele so Bücher in denen auch Notizen stehen oder Querverweise drin, oder irgendwie... wo man merkt, er hat nicht einfach nur ein Buch gelesen, sondern er hat sich wirklich damit auseinandergesetzt. Und ich denke, so hat er auch seine Arbeit gemacht. Wenn er den Auftrag, wie auch immer, gehabt hat, diese Phonotheke zu machen, dann hat er gut machen wollen.	1:42:05
KO: Ich denke auch so, wie wir die Datenbank jetzt die Daten bekommen haben, die Metadaten, das ist ja alles sehr klar.	
PJ: Metadaten haben wir bekommen?	
KO: Also diese Excel-Liste. Die muss ja auch von Karteikarten, die er angelegt hat...	
PJ: ...abgeschrieben worden sein.	
KO: ...abgeschrieben worden sein. Die Daten sind ja, das, was gesammelt wurde vollständig...	
PJ: ...katalogisiert.	
CB: Ja, er hatte eine ganz eigene Handschrift, so. In grossen Druckbuchstaben hat er jeweils geschrieben.	1:43:07
PJ: Also nur so, in grossen Druckbuchstaben?	
CB: Ja, eigentlich so wie hier Dür geschrieben ist. So ganz typisch seine Handschrift mit diesem Schwung drin. Also es ist eigentlich schon zusammenhängend...	1:43:17
PJ: Es ist so eine Mischung.	
CB: Das ist eine lustige Schrift.	1:43:29
KO: Wir haben es eben gar nicht gesehen. Also, es müssen ja mal Karteikarten gewesen sein, aber bei uns wurde es schon digitalisiert.	
CB: Dann hat er sich sicher Mühe gegeben, dass man das gut lesen kann.	1:43:41
TJ: Es ist Schreibmaschine.	
PJ: Es ist Schreibmaschine.	
CB: Sogar.	1:43:48
TJ: Zum Teil hat es Notizen drauf.	
PJ: Auf den Kärtchen... von Hand, aber sonst ist schon Schreibmaschine.	
TJ: Aber, wenn ich jetzt sehe, wie es geschrieben ist, kann ich bei den nächsten sagen, wer es geschrieben hat.	
PJ: Ja, das ist natürlich ein gutes Kennzeichen. Merkt man, wenn jemand	



nur Grossbuchstaben schreibt.	
TJ: Und dann ist es relativ einfach zum Einordnen.	
KO: Und das hat er schon immer gehabt, oder hat er es sich vielleicht erst so angewöhnt diese Handschrift?	
CB: Nein nein, ich habe Bücher, da steht Dür 1942 und das steht genau gleich. Ja ja... Nein nein, er hat... also alle schriftlichen Dokumente, die ich von ihm habe sind so.	1:44:13
KO: Hat er auch so unterschrieben? Irgendwie bei Formularen, oder so?	
CB: Keine Ahnung. Wahrscheinlich schon, ja. Ich nehme schon an, dass das seine Unterschrift ist. Das F noch vorne dran. F Punkt... Aber da habe ich nirgends eine Unterschrift von ihm. Ja, man müsste auch suchen, vielleicht irgendwo in alten Dokumenten, oder so.	1:44:35
KO: Und diese Fotos war aus welchem Jahr nochmals?	
CB: Die sind etwa 3 bis 5 Jahre vor seinem Tod gemacht worden. Das ist ja rausgenommen aus einem alten Album.	1:45:01
KO: Und haben sie auch noch Fotos, wo er jünger war?	
CB: Ja, da habe ich natürlich noch viel mehr. – Wenn sie irgendwelche (unverständlich)	1:45:14
KO: Wäre vielleicht noch interessant ein Foto zuhaben, in der Zeit, wo er angefangen hat mit der Phonotheke.	
TJ: Mit dieser Sammlung.	
KO: Aber das muss ja nicht.	
CB: Nein, das kann ich schon suchen. Das müsste so etwa sein was? So 55 rum?	1:45:33
PJ: In den 50er Jahren, 60er Jahren, um die Zeit rum.	
CB: Ja, von denen habe ich natürlich schon auch noch, aber schwarzweiss. Aber die sind wohl noch schlechter in der Qualität.	1:45:39
TJ: Ja, das ist das Los der Zeit.	
KO: Ja, dann vielen Dank.	
TJ: Das war ganz spannend, ja.	
KO: Ja, es ist halt, wenn man Kulturanthropologe ist, dann hört man so viele Lebensgeschichten und dann muss man umso dankbarer sein, dass sie so persönlich mit uns gesprochen haben. Das war sehr freundlich.	
01:46:15 – Ende des offiziellen Interviews	

## 7.2 Teil-Transkript des Interviews mit Christian Strickler

Interview geführt am 29. August 2013 in Bern.

Fragende: Patricia Jäggi (PJ), Karoline Oehme-Jüngling (KO) und Johannes Müske (JM).

Transkript: Thomas Järmann Juli 2015.

### 1. Ausschnitt

	Timing
CS: Die Sonothek befand sich auf dem gleichen Stock des damaligen Kurzwellendienstes noch, der war gerade, wurde gerade umgetauft in Schweizer Radio International, aber als ich kam, hiess er, glaube ich noch Kurzwellendienst, 78 Anfang oder bis, bis Ende. Das kann man noch genau nachchecken, wenn Sie das dann wissen müssen. Äh, diese Sonothek, die war auf dem gleichen Stock, weil die sehr guten Kunden dieser Sonothek waren eben die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Telefonrundspruchs, die die Radioprogramme machen mussten und das hat dann auch die, das ganze Archiv und eben das ganze Wesen dieser Sonothek stark umgeprägt und neu beeinflusst. Und Fritz Dür war ja lange Jahre der Leiter eben dieser Sonothek und um das vielleicht einwenig vor auszuschicken, er war, hatte sehr gute Musikenntnisse, aber er war schon mehr der Archivar, wenn ich es so sagen darf. Und des... sein Hintergrund war ein musikwissenschaftlicher, also er hat Musik studiert und ist die Musik auch vom Denken her sehr wissenschaftlich angegangen und hat es sauber aufgebaut, diese Sonothek. Die war wirklich, es waren gute Karteien, das war für die damalige Zeit gut zu gebrauchen. Aber er konnte auf die Bedürfnisse nach rascher Beschaffung des modernen Materials, das man brauchte, sprich die Popmusik und so, dem konnte er mit dieser Sonothek nicht mehr richtig entsprechen. Und die hatten vor mir einen Herrn Benedetti angestellt, der hat auch im TR begonnen und wurde dann zum Leiter der Sonothek berufen oder... ja, ich weiss auch nicht wie das genau ging, jedenfalls Dür war nicht mehr für die Sonothek zuständig, als ich kam, sondern dieser Herr François Benedetti. Und Benedetti ging dann weg, weil Couleur 3 aufgebaut wurde. Es kamen die dritten Programme und dann hat man auch geeignete Leute gesucht und weil der offenbar seine Sache auch gut gemacht hat im TR und auch einen modernen Wind eben in die Sonothek gebracht hat, sprich, ich kann ihnen dann ein Beispiel geben; die Neuheiten einfach zack einen Kleber drauf, grob klassiert und ein Kärtchen hinein, wo man den Namen draufschreiben konnte und das stand dann im Gestell, nicht. Und wenn in der Hitparade ein neues Stück war, dann konnte man in die Sonothek kommen, dieses Gestell schauen; die neue ABBA-Platte, ist sie da? – Aha, in drei Exemplaren, raus nehmen und in die Sendung. Das war bei Dür nicht möglich, der war dieser Art..., die, die, sehr, sehr kritisch gegenüber eingestellt, das was man heute modernen Deskdienst nennen würde, nicht. Das hat Benedetti in Teilen aufgezogen und dadurch erschien er offenbar den Vorgesetzten in der SRG als der geeignete Mann, um die Programmleitung für Couleur 3, den Aufbau zu machen. Und er ist dann dort weggegangen und nachher musste er ersetzt werden und dann sind sie auf mich gekommen.	0:13:16
PJ: Darf ich noch ganz...	

CS: Ja?	
PJ: ... rückfragen wegen dem Fritz Dür, also dann war das einwenig, vielleicht der Grund, warum er diesen Posten... verloren hat in dem Sinn, weil er... quasi, weil er nicht mit dem modernen Musikgeschmack mitgegangen ist oder ist, ist, ging es mehr um...	
CS: Es ist das was ich mir überlegt habe, ja, ich nehme an es war so, ja. Ich kann mir vorstellen, es war so. Man muss sich auch vorstellen, wir sind ein Haus voller Journalistinnen und Journalisten und die halten nicht zurück mit Kritik, nicht. Wenn die nicht bekommen was sie brauchen, dann sagen sie das. Und offenbar, hatten sie dies, das Gefühl, dieses Archiv da, mit dem volkstümlichen Zeug und so, was soll das? Wir brauchen tagesaktuelle Sachen. Sie haben dann auch begonnen am Schluss ihrer Sendungen nicht mehr Volksmusik zu spielen, sondern eben Popmusik; zum Teil auch internationale, englische, amerikanische Popmusik, Rockmusik, irgendwas, um ihre Sendungen irgendwie aufzupeppen, nicht. Das waren die siebziger Jahre. Pop war populär. Und natürlich sehr gefragt war Schweizer Pop. Nur gab es auch nicht viel ausser den Sauterelles und so. Aber, da war Dür wahrscheinlich nicht mehr der richtige Mann und Benedetti hat dann das ein Stück weiter...	0:17:06

## 2. Ausschnitt

	Timing
CS: Aber man muss sich auch bewusst sein, dass die Kurzwelle, das wissen Sie ja jetzt mittlerweile, für gewisse Musikarten überhaupt nicht geeignet ist. Also, wenn es nicht auf einem bestimmten Pegel bleibt oder einen Pegel unterschreitet, dann ist es, hört man schlechthin nichts mehr und das ist eine Katastrophe, wenn man nichts hört auf den Kurzwellen, weil man nämlich dann nicht weiss, ob man den Sender eingestellt hat.	0:19:56
PJ: Das heisst, so gewisse Instrumente sind eigentlich sehr ungeeignet...	
CS: Ja.	
PJ: ...für Kurzwellen. Darum wurden also hier, sind solche Stücke dann vielleicht auch nicht gesammelt worden?	
CS: Zum Beispiel Klavier ist total ungeeignet. Das hört man fast nicht. Aber die Handorgel, alle Form von Harmonikas, Handharmonika und so hört man gut. Die Alphörner, wenn sie hochspielen, auch... und...	0:20:31
KO: ...Blasinstrumente...	
CS: Blasinstrumente kommt drauf an. Häufig ist ja der Blasinstrument-sound eher dumpf, also das war nicht Big Bands von Paul Whiteman und so, sondern das waren diese, diese Dorfmusiken und so. Und die sind eher im unteren Frequenzbereich angesiedelt mit ihren Instrumenten. Also es war nicht unbedingt... Trompete kommt gut durch, vor allem Einzel-Trompeten. Und, aber Klavierkonzerte oder so, das ist, und symphonische Musik sowieso, ist enorm problematisch, nicht wenn das Orchester tutti spielt, hört man es und nachher fadet's es weg und man weiss nicht mehr, bin ich auf dem Sender oder nicht mehr, also...	0:20:53

### 3. Ausschnitt

	Timing
CS: Ich war Benutzer der Sonotheek und ich habe... eigentlich Sendungen im Bereich Klassik gemacht und auch im Bereich Pop. Wir haben, eine Aufgabe bestand darin eineinhalb Stunden Bänder mit Popmusik zusammenzustellen, die dann liefen ab Tonband.	0:23:04
KO: Aber die waren enthalten dann damals schon in der Sonotheek durch Herrn Benedetti dann?	
CS: Ja, das Material, das war vorhanden.	0:23:32
KO: Ja, also ist die Sonotheek nicht gleichzusetzen auf jedenfalls mit der Sammlung Dür.	
CS: Nein, nein.	0:23:36
KO: Sondern das ist ein Teilbereich der Sonotheek.	
CS: Also Benedetti hat einen bestimmten Betrag zur Verfügung gehabt, um eben die Popmusik einzukaufen und möglichst rasch zur Verfügung zu stellen. Und das hat er so gemacht, wie ich es vorhin geschildert habe: Eben Gestell an die Wand, eingeteilt französisch, englisch, italienisch, instrumental, hat die Neuheiten genommen, englisch, eine Nummer drauf, ein Kärtchen hinein, wo man den Namen draufschreiben konnte, das Datum und that's it, hineingestellt und fertig. Das wurde dann nicht in einem System erfasst und erst später gab es ein, eine Triage, also etwa nach zwei Monaten oder drei Monaten, dann hat man gesagt: Gut, die Platte von den ABBA, die behalten wir, die wird wahrscheinlich weitergebraucht, aber irgendwelche andere Dinge, die nur tagesaktuell waren, die behalten wir nicht. Das haben sie dann so gemacht.	0:23:40

### 4. Ausschnitt

	Timing
CS: Muss hier vielleicht noch auf eine Spezialität kommen. Der Kurzwellendienst hatte eigentlich zwei Abteilungen, wenn Sie so wollen, technisch gesehen: Es gab die sogenannten Richtstrahler, das waren Sender, die wurden gedreht. in bestimmte Richtungen. Weil, es hat ja keinen Sinn, dass man in Afrika morgens um vier Uhr Nachrichten auf Deutsch sendet. Das hört ja niemand. Also hat man sich nach den Tageszeiten hier, auf den verschiedenen Kontinenten... das ist ziemlich eine komplizierte Geschichte gewesen... und hat dann diese Richtstrahler, die haben sich wirklich physisch gedreht, so auf Schienen. Und haben dann in die bestimmten, nach Südamerika gesendet, vielleicht zwei Stunden in verschiedenen Sprachen. Und dann hat man auch überlegt, nicht, es hat also kein Sinn dass man... dass man, was soll ich jetzt sagen, nach Asien Französisch sendet, also musste man auch überlegen in welchem Kontinent gibt es welche Sprachen. Und wenn dieses Sprachpaket, das für einen bestimmten Kontinent gedacht war, fertig war, hat, wurde der Sender abgestellt und gedreht in Richtung Australien, nicht, und dann hat man Englisch nach Australien gesendet. Das war eine Art. Und dann gab es einen Rundstrahler und der lief immer gleich. Und der war für Europa gedacht, also für die umliegenden Länder. Wobei man's auch in den Maghreb-Staaten und so den empfangen konnte noch,	0:29:00

also ich habe mich selber noch gemeldet... empfangen... Und dort stellte sich die Problematik anders, also man, man brauchte dort meines Wissens nur bestimmte Sprachen auch und die waren auf bestimmte Zeiten fixiert und es gab grössere Zwischenräume, also so stündige Löcher, wenn man so will. Und die wurden von Mitarbeiterinnen des sogenannten Europaprogramms gefüllt. Und das waren Musiksendungen und für diese... für dieses Europaprogramm war Dür verantwortlich.	
KO: Dann nach der Sonotheke?	
CS: Nach der Sonotheke. Ja.	0:31:16
JM: Das war der Rundstrahler?	
CS: Das war der Rundstrahler, der sogenannte Rundstrahler...	0:31:19
PJ: Und die beiden, die waren beide in Schwarzenburg oder wo waren die denn?	
CS: Es gab verschiedene Sender. Einer war in Sottens, einer war sonst wo auf dem... im Jura... leider ist mir der Name jetzt gerade...	0:31:27
KO: Also die Rundstrahler jetzt, wir reden oder...	
CS: Aha! Die Rundstrahler, war einer auch in Sottens, ja, ich glaube. Und, und soviel ich weiss, war in der Lenk, auch einer. Das müssen Sie aber noch speziell abchecken.	0:31:39
KO: Ja, ja.	
CS: Weil die, das geht so stark in die Technik. Das war eigentlich nicht mein Bereich. War einfach das... Ich wusste, es gab Richtprogramme und es gab das Europaprogramm und für das Europaprogramm war Dür der Chef und er hatte drei Mitarbeiterinnen. Und da musste einfach 24 Stunden was gesendet werden... und da wurden Beiträge genommen, die auch auf die Rundstrahler gingen. Es gab aber auch Spezialsendungen, wie religiöse Sendungen oder Esperanto oder eben diese Musikprogramme, die von diesen Damen gemacht wurden, die nur über Europa gingen. Es war relativ eine komplexe Sache, es gab dann so Prospekte, wo man genau schauen konnte, wenn ich jetzt hier bin, dann kann ich diese Sprache hier empfangen und, und zu dieser Zeit... Also Zeit, Ort und, das waren die, die Kriterien nach denen gesendet wurde. Es war auch ein 24-Stunden-Betrieb im Haus, also es wurde immer gesendet, Tag und Nacht, und es gab eine sogenannte Sendestrasse, wo die Techniker sich ablösten und nach einem ausgeklügelten Programm, dann diese Bänder oder Live-Sendungen, wurde auch live gemacht, bereit hielten und die live waren... mussten, oder ab, ab Band, ja.	0:31:50
KO: Das ist ganz schönes Organisatorisches	
CS: Ja, ja.	0:33:21
KO: Know-how war da nötig.	
CS: Das ist also schon so, es gab natürlich auch entsprechend viele Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Haus und das Budget war enorm viel höher als heute. Viel, viel höher. Und man muss zum Budget auch sagen, dass rein die Kurzwellentechnik ist enorm teuer. Insbesondere deshalb, weil sie ja einfach Strom frass, dass es ein Graus ist. Und diese Stromrechnung und so, das ist gigantisch, also jedenfalls in der heutigen... Es geht also um Millionenbeträge jedes Jahr, nicht, die da verheizt wurden durch diese Sender, ja.	0:33:24

KO: Und ich habe mal gehört, bei diesen Richtstrahlern, wenn die umgestellt wurden, in dem Moment wurden diese Pausenzeichen vor allem gespielt, dass die Techniker wussten, ok jetzt.	
CS: Ja, vor allem...	0:34:18
KO: Und die Hörer auch wussten...	
CS: Vor allem die Hörer, weil die Kurzwellenradios, die hatten noch nicht so gespreizte Bänder, wie man es heute hat. Also die, die einzelnen, sprich die einzelnen Bänder waren, die einzelnen Sender waren viel näher zusammen, nicht. Und die Geräte... es war manchmal schwierig... auch wenn die Frequenz stand, man konnte sie noch nicht digital eingeben, man musste es mit einem Drehrad machen und dann hat man das eingestellt, aber manchmal... Es kam auf die Witterung an. Es kam auf Sonnenflecken an. Es kam auf die..., die Jahreszeit an... war eben dann der optimale Empfang ein Millimeter... hier oder ein Millimeter auf der anderen Seite, macht zusammen schon zwei Millimeter und das jeweils einzustellen... Gut, es gab Leute, die hatten fixe Installationen mit Antennen, die haben Fotos geschickt, in den Bäumen, nicht, in Afrika, irgendwo in einer Hütte und eine Wahnsinnsantenne, eine selbst gebastelte, damit die das möglichst gut empfangen konnte, ja. Und eben, dann hat man fünf Minuten oder zehn Minuten vorher sich vor den Apparat gesetzt und hat dann den Sender mal eingestellt und wenn dann das [singt Melodie], das Sie kennen, kam, wusste man: Aha, jetzt bin ich bei beim Schweizer Kurzwellendienst, nicht. Und das war dann die Zeit, wo eben die Antenne in die richtige Position und wenn, zur richtigen Zeit in der richtigen Sekunde, ist dann die Sendung gestartet eben auf Französisch, auf Englisch, auf Deutsch. Das war ein ausgeklügeltes System und die haben da gewaltige Denkarbeit geleistet, jeweils, diese Techniker und überhaupt die Leute, die damit zu tun hatten.	0:34:20

## 5. Ausschnitt

	Timing
CS: So war das, ja. Also ich habe das dann ausgeschlossen, weil ich kann vielleicht noch sagen, ich habe selber die Tonbänder von Dür immer wieder gerne verwendet, weil es eben sehr originelles Material war und weil es auch nicht... gerade bei der Klassik hatte man das Problem, dass die Platten häufig verkratzt waren, das hat man ebenfalls beim Telefonrundspruch gehört, nicht. Bei Kurzwellen hätte es nicht so eine Rolle gespielt, weil die kratzen von Natur aus selber. Aber beim Telefonrundspruch war die Übertragungsqualität doch so gut, dass Kratzer und Staub und so, das hörte man, das ist dem Hörgenuss natürlich nicht zuträglich. Und deshalb habe ich die Bänder von Dür gelegentlich auch gebraucht und hab mich schon als junger Mann geärgert, wie die Kolleginnen und Kollegen zum Teil mit den Bändchen umgegangen sind, also da sah man die aufgewickelt irgendwo auf dem Pult liegen, unter dem Butterbrot von der 9-Uhr-Pause, nicht, und so. Und ich habe schon damals gefunden, man sollte diese Sammlung aufbewahren und dann geschickteren Händen überlassen, als den Journalistinnen und Journalisten, die da zum Teil sehr wenig Gefühl haben, worum es geht. Und Lombard hat mir gesagt: Was machen wir mit den Bändchen? Hat mich gefragt, nicht. Und ich habe ihm gesagt: Werfen wir sie	1:02:08

weg, nicht. – Aber mit Fragezeichen!	
JM: Ja.	
CS: Und ich habe gesagt: Nein, die dürfen wir nicht wegwerfen. Und sagen wir, aber du kannst sie nicht wieder aufstellen, denn es ist doch altes Zeug, und so. Nachher habe ich gesagt: Ja, wir versuchen die Sammlung weiterzugeben. Und ein Vorteil von Phono plus war, dass ich den Hansruedi Dürrenmatt kennengelernt habe und der war Phonotheckleiter im Studio Bern... und damaligen DRS, heute SRF, weil er ist Musikwissenschaftler mit Dokortitel und da... hat einen sehr guten Sinn für qualitativ hochwertige Sammlungen und er hat dann sofort, er ist gekommen, hat sich die Mühe genommen, hat die Sammlung angeschaut und hat gesagt: Doch, die müssen wir retten. Ich weiss nicht, ob Sie schon mit ihm gesprochen haben, er ist eine...	1:03:47
KO: Nein, wir haben es noch vor.	
CS: ...markante Gestalt und Sie werden dann sehen,... er hat das bei seinem Vorgesetzten auch gut vertreten und wir konnten dann ihm die ganze Sammlung übergeben, samt den Zettelkästen und einfach alles was dazugehört.	1:04:48
JM: Also das ist dann ins Studio, Studio Bern?	
CS: Und er hat das nachher ins, nach, glaube ich zuerst im Studio Bern, aber die haben auch umgebaut und dann hat er auch keinen Platz mehr gehabt und die haben eben ein Lager in Bümpliz gehabt und er hat das in das Lager verfrachtet, wo es dann eine Zeit lang schlummerte. Die ganze Sammlung und eben der Rest der Geschichte kennen Sie ja – ungefähr, nicht? Also, dass er... ihm gebührt Ehre in dem Sinn, als er mir geholfen hat das abzunehmen. Wenn er gesagt hätte: Ich nehme es nicht. Dann wäre ich in Schwierigkeiten gekommen, mit der Sammlung, dann hätte es vielleicht so geendet, dass es tatsächlich vernichtet worden wäre.	1:05:17
KO: Und digitalisieren konnte man zu dem Zeitpunkt noch nicht?	
CS: Nein, das war technisch möglich, aber das wäre so wahnsinnig, das hätte kein Radiomensch gez... Weil, man muss sich schon vorstellen, heute ist die Mentalität wieder ganz anders. Man kennt den Wert solcher Kulturgüter, aber damals war wichtig, was ist modern, was ist schnell, was ist..., was kommt an beim Publikum. Und die SRG war erst... erstmals in ihrem Leben der Konkurrenz ausgesetzt. Das hat zum Teil gewaltige Erschütterungen hervorgerufen in den Gehirnen, insbesondere der Leitung, nicht, und man hat dann gehört: Ah, die machen Radio, so. Nicht? Aha, die haben nur vierzig Platten und senden den ganzen Tag. Und haben trotzdem so viele Hörer. Wie machen die das? Nicht, und... ja und deshalb, und dann kam so eine Art Modernismus auf, den es zum Glück heute nicht mehr gibt. Aber man wollte dann modern sein, auch die ältesten Figuren, im Kopf. Und wenn man dann mit so einem Anliegen gekommen wäre und gesagt hätte: Wir möchten diese Sammlung digitalisieren und das kostet 50'000 Franken. Dann hätten die gefunden, der Mann muss ersetzt werden, nicht. Der ist, der ist nicht modern. Ja, ich meine, ich habe mir auch einen Gedanken gemacht, dass Sie überhaupt dieses Geld vom Nationalfond bekommen haben, das hat ja auch einen grösseren Zusammenhang, nicht? Es geht schon darum, dass man vielleicht wieder die Kultur und kulturellen	1:06:01

Eigenheiten der Schweiz wieder höher bewertet, als eine Zeit lang. Weil das Land eben in den Strudel, was soll ich sagen, der Europapolitik geraten ist und es, es... Zur Zeit des Kalten Krieges hatte man einen Gegner, nicht, wo man sagen konnte: Wir sind hier, wir haben das. Und der Gegner ist weggefallen und dann war eben die Zeit des Modernismus. Und heute muss man schauen, das man als Schweiz, als Politiker, meine ich, nicht einfach verschwindet im grossen Strudel Europa, zumindest. Und besinnt sich dann wieder auf solch kulturelle Werte. Und darum ist es für mich ein interessantes Zeichen, dass der Nationalfond solche Mittel ausschüttet für sol..., für ein solches Forschungsprojekt, mich freut es enorm aber ich kann ihnen sagen, das wäre vor fünf, 25 Jahren undenkbar gewesen... undenkbar!	
---	--

## 6. Ausschnitt

	Timing
CS: Und was übrigens auch noch sehr interessant. Da muss ich noch schnell – dass es nicht vergessen geht – die Glocken, nicht. Es gab, es wurden sämtliche Geläute in der Schweiz, wurden aufgenommen und zwar von den, also DRS, damaligen noch Beromünster, Sottens und Ceneri Radio, anschliessend DRS und RSI und RSR. Und das war auf... und Kopien davon waren auch bei uns. Also Dür hat die Glockensammlung, eine grosse Glockensammlung gehabt, weil das zum Teil von den Auslandschweizern gewünscht wurde, nicht. Es gab diese Generation von Auslandschweizern, die wirklich ausgewandert sind und dann irgend in Argentinien ihr Leben gefristet haben und dann geschrieben haben: Kann ich nicht wieder mal die Glocke hören von der Kirche in Ebikon, weil ich bin dort aufgewachsen? Nachher hat man geschaut. Ah, Ebikon doch haben wir und jetzt spielen wir für Herrn Müller in Buenos Aires diese Glocken, nicht. Und der ist dann tränenüberströmt vor dem Apparat gesessen. Also, ja, das gab es schon. Muss man. Und weil die Glocken, weil die Leute waren natürlich früher viel weniger mobil als wir heute, nicht, und wenn sie in einem Ort aufwachsen, wo sie zwanzig Jahre lang immer diese Glocken hören, die gleichen. Und das gibt einen unglaublichen Bindungseffekt, auch an den Sender, nicht. Und das hat man natürlich dann auch ausgenutzt.	1:19:47
PJ: Aber diese Aufnahmen sind ja nicht in der Sammlung Dür jetzt drin?	
KO: Nein, die wurden wieder zurück...	
PJ: Die sind separat.	
KO: ...die blieben beim Regionalstudio in Bern. Wahrscheinlich, weil Sie haben gesagt, die Sammlung Dür hat Herrn Dürrenmatt zuerst ins Studio Bern genommen?	
CS: Meines Wissens, ja.	1:21:36
KO: Und die Glockensammlung müsste dort noch sein?	
CS: Ja, die Glocken. Also soviel ich weiss, sind Glocken noch dort, ja. Es ist möglich...	1:21:41
KO: Wir fragen ihn dann noch mal.	
CS: ...weil es gibt bei, noch heute, soviel ich weiss, bei SRF und jedenfalls bei DRS, gab es eine Sendung, die hiess <i>Glocken der Heimat</i> . Und die war sehr beliebt, nicht. Da haben die zehn Minuten lang, am Samstagabend	1:21:46



glaube ich, haben die Geläute abgespielt. Und soviel ich weiss, ist es sogar heute wieder so. Also ich habe letztthin mal so eine Glockensendung per Zufall... kam das, spielte jetzt das Geläute von Sankt Peter irgendwo und offenbar ist das regelmässig und gibt es dafür Hörerinnen und Hörer, die das gerne hören.	
KO: Ja, es gibt ja sogar den Fall, dass Kirchen abgerissen werden oder Glockentürme...	
CS: Ja, ja und nur noch die Glocken auf Bändchen.	1:22:30
KO: ...und dann kann man seine Glocke, wo man, der Kirche wo man geheiratet hat oder getauft oder so, hat man ja trotzdem noch die Möglichkeit, die Glocke zu hören, also es ist schon so ein.....	
CS: Es bindet.	1:22:41
KO: Ja, genau.	
CS: Es ist eine emotionale Bindung die Glocke. Die spielten eine Rolle, ja. Und diese Sammlung, die war vorhanden und die waren alle angeschrieben, schön und... Aber fragen sie Dürrenmatt selbst, wenn Sie ihn sehen, er wird ihnen das, er ist sehr stark im Detail, er hat vieles im Kopf noch, er wird Ihnen schon helfen können...	1:22:42

Das Gespräch wurde kurzzeitig unterbrochen. Danach wurde eine zweite Aufnahme gestartet.

## 7. Ausschnitt

	Timing
CS: Also es ist so, ich kannte ihn seit 1978, seit ich im Haus war, weil er hatte sein Büro auf dem gleichen Stock wie der TR, wie der Telefonrundspruch war und die Sonotheke da war. Hinten da war das Europaprogramm angesiedelt unter seiner Leitung. Und ich hatte eigentlich fast täglich Kontakt mit ihm, weil er war sehr kommunikativ und hat mit den Leuten in der Sonotheke und vom TR regen Gesprächskontakt gepflegt. Mit den meisten jedenfalls. Und... ich habe... eigentlich ihn auch sehr geschätzt, weil er war ein witziger Basler, nicht. Und hatte grosse Kenntnisse über Musikbereiche, die mir nicht so familiär waren, vor allem Sakralmusik war er sehr... konnte er gut... wusste alles über Antiphone und solche Dinge. Und das hat mich damals interessiert. Er hat das immer sehr gerne erklärt. Und es kam dann der Moment... also ich muss vielleicht sagen, biographische Daten kann ich leider nicht sehr viele liefern. Ich wusste einfach, dass er... alleine lebte in der Zeit als ich ihn kannte. Und dass er, glaube ich, eine Tochter hatte. Das wusste ich auch. Und er hat aber von seinem Privatleben eigentlich sehr wenig erzählt. Ich wusste, dass er an religiösen Fragen interessiert war. Er war verantwortlich für die religiösen Sendungen, die es damals gab beim Kurzwellendienst. Das heisst, jeden Monat kamen Pfarrer oder Priester hier hin und habe kurze religiöse Sendungen gemacht, so viertelstündige. Er war auch zuständig für Esperanto. Da sind die Esperanto, das ist eine Dame und ein Herr. Cacon hiessen die glaube ich... sind da hergekommen.	0:00:36

## 8. Ausschnitt

	Timing
CS: Gut, also Dür. Ich habe ihn eben subjektiv, als eben älteren Herren, ziemlich... konnte ziemlich giftig werden, wenn er... wenn er böse war, aber er war auch hilfsbereit und er wusste viel und erzählte viel. Und einmal, als ich dann eben die Sonothek hatte, ist er zu mir gekommen und hat gesagt: Ja, Herr Strickler, diese Bändchen. Was haben Sie, irgendwie soll ich die... Werden die erhalten? Dann habe ich gesagt: Wenn es nach mir geht, werden sie erhalten. Und dann hat er mir gesagt: Soll ich aber... die sind jetzt schon so lange nicht aufgespult worden. Die kleben zusammen. Die gehen kaputt, wenn man die nicht behandelt. Soll ich die noch mal umspulen und schauen, ob die Kartonschachteln richtig beschriftet sind, und so? Und ich habe ihm gesagt: Ich wäre sehr froh, wenn Sie das machen könnten. Und dann hat er die wirklich über lange Zeit, lange Monate, immer jeden Morgen eine Packung geholt und hat jedes Band aufgespannt aufs Tonband, umgespult und auch die richtigen Vorspann- und Nachspannbänder angeklebt. Sofern das nötig war und kontrolliert, ob die Anschriften richtig waren und hat dort eine sehr gute Arbeit gemacht, dass die technisch eben erhalten blieben.	0:09:58
PJ: Das war ungefähr in welcher Zeit?	
CS: Das war in den achtziger Jahren.	0:11:31
PJ: Achtziger.	
CS: Ja, in den achtziger Jahren.	0:11:33
JM: Das muss ja dann vor der Verbringung der Sammlung...	
CS: Ja, ja.	0:11:38
JM: ...zu dem Herrn gewesen sein.	
CS: Ja, ja, genau, ja.	0:11:43
KO: Da war er aber noch hier beschäftigt, noch im Europaprogramm?	
CS: Ja, ja. Aber wie gesagt, das hat ihn nicht wahnsinnig ausgelastet und er hatte noch drei Mitarbeiterinnen, also.	0:11:49

## 9. Ausschnitt

	Timing
JM: Die Sammlung, die er, während dessen er die Sammlung umgespult, also vor und zurückgespult hat, da war die dann eigentlich auch nicht mehr so recht in Benutzung wahrscheinlich, oder?	
CS: Ja, ja.	0:14:42
JM: Oder nur noch ganz rudimentär.	

### 7.3 Teil-Transkript des Interviews mit Christine Burckhardt-Seebass

Interview geführt am 26. Februar 2013 in Basel.

Fragende: Fanny Gutsche (FG), Karoline Oehme-Jüngling (KO) und Patricia Jäggi (PJ).

Transkript: Thomas Järmann Mai 2015.

#### 1. Ausschnitt

	Timing
CBS: Über den Fritz Dür. Also ich habe ihn kennengelernt, das muss noch in den 50er Jahren gewesen sein. Anfang der 50er Jahre und er hat sehr gut Klavier gespielt. Er war offensichtlich nicht an den Armen behindert. Die waren ja zum grossen Teil auch in der Bewegung behindert. Ich meine auch nicht, dass er gehinkt hat oder irgendswas. Es war nicht... äh... war klein und zierlich. Sehr bleich, sehr... Also er sah nicht sehr gesund aus. Das schon, aber ich meine, er war jedenfalls sicher nicht an den Armen behindert. An den Beinen, weiss ich nicht mehr. Ist mir nicht aufgefallen, jedenfalls. Und war begeisterter Jazz- und Gershwin-Verehrer. Das war für ihn ganz grossartig. Er hatte aber sicher auch eine Beziehung zur klassischen Musik. Also kennengelernt habe ich ihn im Haus von Ernst Moor, das war der Lehrer für Harmonielehre und so, war also Konservatorium, der sehr viele Beziehungen in der ganzen Musiklandschaft der Zeit hatte. In Basel war sehr viel moderne Musik eigentlich durch den Sacher und durch andere Mäzene und deswegen war das schon ein relativ angeregtes Klima. Auch, ich meine eigentlich auch für den Jazz. Also der Bruno Spörri ist ja hier gross geworden und an den erinnere ich mich sehr gut. Der wüsste vielleicht auch noch einiges. Der lebt auch noch. Ist auch gar nicht so wahnsinnig alt.	0:15:38
KO: Und sie haben den Fritz Dür eher privat sozusagen kennengelernt?	
CBS: Ja... weil er... also ich war bei diesem... dem Ernst Moor sehr viel, und das waren enge Freunde der Dür und seine Frau. Seine Frau war Pianistin und hat an der Musikschule unterrichtet, also am Konservatorium. Also ich weiss nicht, ich hab's ja auch nirgends gefunden. Die sind vielleicht so Jahrgang so 15... zwischen 15 und 20, oder so müssen die gewesen sein. Also dieser Ölunfall war 1940 und er war ja da nicht mehr Rekrut. Das wusste ich nicht mehr, sondern er war schon Soldat. Also er muss so Jahrgang 16, 17, 18 sein.	0:17:41
KO: Das haben wir uns auch so ausgerechnet.	
CBS: Also ich habe ihn privat gekannt, aber ich habe ihn spielen hören und er hat so auch erzählt, vorgeführt und so. Er war... besessen von Musik. Das war sehr eindeutig.	0:18:36
FG: Und hat er auch eher im privaten Kreis gespielt?	
CBS: Ja.	0:18:52
FG: Also nicht öffentlich als Pianist?	
CBS: Das hab ich nicht... nein, das glaube ich nicht. Sondern, wenn er halt ein Klavier gesehen hat, hat er sich drangesetzt und hat gespielt. Und hat gesagt; „Schau mal, ist das nicht ganz fabelhaft.“ Das ist mir wahnsinnig geblieben, weil für mich war das auch völlig neue Musik. Ich bin mit soviel Klassik aufgewachsen, dass das von Gershwin etwas Fremdes war.	0:18:56
FG: Ja, ich glaub in der Sammlung ist auch was von Gershwin drin, oder?	

Also...	
CBS: Es würde mich nicht wundern.	0:19:23
FG: Dieses <i>Rhapsody in blue</i> , oder so. Aber dann von einem Schweizer Interpretieren, damit dann irgendwie ein Bezug da ist. Aber ich meine, ja. – Und viel Klassik, also das könnte schon auf ihn zurückzuführen sein.	
CBS: Also ich denke, dass das eigentlich sein wichtigstes Gebiet war. Ich erinnere mich nicht, dass die sich auch mal über klassische Musik unterhalten haben, oder so. Obwohl seine Frau klassische Musikerin war.	0:19:39

## 2. Ausschnitt

KO: Wussten Sie, dass Fritz Dür Musikwissenschaft haben muss an der Uni Basel?	
CBS: Also das kann ich mir sehr gut vorstellen, denn das war schon mehr als... ja... Das war nicht laienhaft, aber das liesse sich sicher leicht feststellen. Das wäre damals Handschin gewesen, denke ich.	0:20:39
FG: Gibt es da so Listen von Studenten, die man einsehen kann im Archiv, oder so?	
CBS: Das wird es schon geben.	0:21:15
KO: Also, wenn das Ganze 70 Jahre zurückliegt, müsste man sogar einsehen dürfen, aber das müssen wir mal schauen.	
CBS: Da muss man nur so ein bisschen reden. Also das wäre sonst auch auf dem Staatsarchiv. Das Uniarchiv ist dann wahrscheinlich auf dem Staatsarchiv. Das müsste zugänglich sein, wenn man sagt, es ist ein Nationalfonds-Projekt. Da muss man dem Herrn Wicher (?) ein bisschen Beine machen.	0:21:25
KO: Aber Sie wissen nicht, was Herr Dür in dieser Zeit beruflich gemacht hat?	
CBS: Also das hat mich dann sehr irritiert, denn ähm... studiert hat er sicher nicht mehr. Wenn er so von 16, 26, 36 ... Also es ist komisch. Ich glaube, wenn er fest beim Radio angestellt gewesen wäre, das hätte ich gewusst.	0:21:50
KO: Und Sie sagten, ihr Mann wäre auch mit Fritz Dür bekannt gewesen?	
CBS: Nein. Nein, er wusste nur diese Geschichte von den Ölsoldaten, die hat dann wahnsinnig äh... Furore gemacht. Vor allem, weil die auch, sie haben ja keine Unterstützung gehabt. Damals gab's ja auch solche Sachen nicht. Die haben furchtbar kämpfen müssen, darum, dass sie noch was gekriegt haben. ... [Auslassung aus Diskretionsgründen!]	0:22:20
KO: War die Frau aus einer Basler Familie?	
CBS: Nein, nein.	0:22:58
KO: Zugezogen?	
CBS: Die war Solothurnerin.	0:23:02
KO: Und wissen Sie, wo Fritz Dür ungefähr ... war er Basler? Oder?	
CBS: Also er hat Baseldeutsch geredet, eindeutig. Ich hätte gedacht, dass die Familie vielleicht nicht eine baslerische Familie ist, aber ich meine, aber da er schon alleine Militärdienst im Krieg geleistet hat, war er sicher Schweizer Bürger. Ganz klar.	0:23:10
KO: Ja.	

CBS: Und er hat Baseldeutsch geredet, also... das erinnere ich mich. Ich erinnere mich gut an die Stimme (schmunzelt). So kom... manche Leute prägen sich halt durch solche Sachen ein.	0:23:28
KO: Und dieser Unfall mit den Ölsoldaten war in Magden, habe ich gelesen. Ja. Die Kompanie war irgendwie übernacht verlegt worden nach Magden und dann kam es dann zu dieser Verwechslung.	
CBS: Der Verwechslung.	0:23:50
KO: Und war er dann immer so assoziiert mit diesem Unfall? Haben Sie das sofort... wurde das sofort mitgeteilt?	
CBS: Offensichtlich, ja. Denn ich konnte mir darunter nichts vorstellen, aber das hiess es, ja. Das hat man sich... also das haben sie auch mir sicher gesagt, ja. Und ich denke, das hat man nicht so sehr gesagt, weil diese relativ prekäre wirtschaftliche Situation damit zusammenhing, sondern weil er wahrscheinlich auch nicht vollberufstätig war. Er war ganz sicher geschädigt, sonst hätte man es nicht sagen... ich glaube, die waren alle geschädigt. Da ist keiner ganz gesund davon gekommen.	0:24:01
FG: Und wissen Sie wann er ungefähr gestorben ist?	
CBS: Das hab ich mich auch gefragt. Komisch, das hab ich...	0:24:44
FG: Aber Sie haben ihn in den 50er Jahren einige Male getroffen, dann aber...	
CBS: Seine Frau hab ich später noch weiter gesehen... bis wahrscheinlich Anfang 60er Jahre. Da frag ich mich, ob er da noch lebte. Also mir kommt das sehr spät vor, dass er in den 60er Jahren das gemacht hat.	0:24:50

### 3. Ausschnitt

FG: Und hat man da auch manchmal irgendwie darüber geredet, was jetzt das klingende Bild der Schweiz sein könnte, oder so?	
CBS: Nein.	0:36:25
FG: Oder ist das jetzt eher unser Blick, den wir jetzt drauf haben?	
CBS: Also ich denke, das ist so eine Frage, die in Basel nie so eine Rolle gespielt hat. So komisch das tönt, aber das hat man sich nicht so wahnsinnig überlegt. Es war sehr... gerade diese Musikszene und Künstlerszene, die war relativ international, oder interschweizerisch, oder so. Gut, der Kelterborn ist aus der Gegend, aber sonst, die Leute kamen von überall her. Ich meine, das war kein Thema, eigentlich.	0:36:39
KO: Dann ist für mich wie so die Frage, ob von der Institution SRI dieser Auftrag erging sozusagen eine Schweizer Sammlung zu machen und dann aber irgendwie doch vielleicht dieses internationale Musikverständnis von Fritz Dür dann doch Eingang gefunden hat in die Sammlung. Ob das sein könnte? (unverständlich)	
FG: Bei unserem letzten Projekttreffen haben wir ja auch dadrüber gestaunt, dass da so Hymnen, Landeshymnen drin sind, also aus Osteuropa zum Beispiel, oder auch so amerikanische Musik, skandinavische Musik, auch. Das würde dann schon so dafür sprechen, dass er eigentlich... vielleicht hatte er so einen weiten Fokus und hatte diesen Auftrag gehabt, die Visitenkarte der Schweiz zu erstellen und hat dann für sich so einen Kompromiss...	

CBS: Wer hat denn diesen Auftrag erteilt?	0:37:51
KO: Also Schweizer Radio International. Es war wohl so, dass äh der Kurzwellendienst sehr wortlastig war also auch während des Zweiten Weltkriegs und dass die Leute immer, wenn Musik lief, gab's dann Analysen, dass dann weggeschaltet wurde. Weil die Musikauswahl nicht so spannend war. Und dann gab's diesen Auftrag, ne spezifische Sammlung für diesen Sender zu entwickeln.	
CBS: Und der kam von noch weiter oben? Oder war das eine Idee von Schweizer Radio International?	0:38:19

## 7.4 Teil-Transkript des Interviews mit Walter Fankhauser

Interview geführt am 15. November 2013 in Chiasso.

Fragende: Fanny Gutsche (FG) und Karoline Oehme-Jüngling (KO).

Transkript: Fanny Gutsche, Februar 2014. Überarbeitet von Thomas Järmann Juli 2015.

	Timing
FG: Haben Sie Fritz Dür eigentlich kennen gelernt?	
WF: Ja natürlich ja.	1:13:46
FG: Ja? Haben Sie mit ihm zusammen --?	
WF: Das war in den ersten Tagen meines Daseins, denn ich machte ja die Runde innerhalb des Unternehmens um mir einmal erklären zu lassen, wer was macht. Und er hat mit absoluter Präzision und Schärfe hat er erklärt, was er tut und wofür er zuständig ist. Er war ein kleiner Mann aber ein tüchtiger. Der hatte den Bereich Sonothek voll im Griff, mitsamt den MitarbeiterINNEN (lacht). Sehr streng, ja. Aber nicht nur das, er befasste sich auch mit den Beiträgen der Landessender für die Verbreitung via Kurzwelle, Raum für Europa. Er wählte zusammen mit seinen MitarbeiterINNEN, es waren vor allem eben Mitarbeiterinnen, Sendungen von Radio Suisse Romande, DRS Radio Italiana aus, oder waren ja Sottens und Beromünster und Ceneri, und die gingen dann auf diese Kurzwelle für Europa. Und das war vor 1970 natürlich noch ein sehr intensiv beackertes Gebiet. Während dann eben beim Übergang auf die neue Strategie, Neuausrichtung im '70, diese Art der Beiträge an Gewicht verlor und das behagte natürlich dem lieben Fritz Dür auch nicht, denn er kämpfte eben auch um sein kleines Reich. Und die Auswirkungen waren vielfältig. Einerseits eben ging es darum, diese Übernahmen aus den Landessendern abzubauen und zum anderen ging es darum, die Diskothek / Sonothek so zu strukturieren, dass sie den neuen Ausrichtungen diene. Da muss man sagen, die Diskothek, oder wie sie damals hiess, war dann eben für die Neuausrichtung ein bisschen zu überdimensioniert. Und das stellte ich natürlich vor allem fest, denn ich hatte tausende von Leuten, die da kamen und sich führen liessen, ich hatte sehr viele Führungen und ging dann auch durch die Sonothek und dann griffen wir auch so stichprobeweise rein, wann was zum letzten Mal gehört wurde oder gebraucht wurde. Und das waren dann eben immer weniger.	1:13:52
KO: Es war ja von ihm diese Tonbandsammlung als Grundstock für die Sonothek aufgebaut worden und die kamen ja dann auch langsam aus der Mode und es wurde mehr auf Schallplatten und Singles zurückgegriffen, dann.	
WF: Ja, was auch noch ihm an, ja, ihm zu, ich glaube es ist ihm zuzuschreiben, diese Sammlung der Glocken der Heimat. Kennen Sie auch, ja?	1:16:22
KO: Ja.	
WF: Aha, eben ja. Ich wüsste nicht, wo man sonst eine ähnliche Sammlung finden könnte.	1:16:33
KO: Ja, die wurde dann auch gerettet, quasi. Die liegt heute beim Studio Bern, ja.	

WF: Jawohl. Dann, was hat der sonst noch gemacht? Ja natürlich ja: Er war ja nicht religiös, aber befasste sich mit Religion (lacht), mit Religionssendungen. Das heisst, er hatte die Kontakte dank seiner eher, würde ich mal sagen, quasi atheistischen Ausrichtung (lacht), die ich mit ihm teilte, befasste er sich natürlich mit den Landeskirchen. Musste die Sendungen organisieren, die Aufnahmen organisieren. Einberufen für diese Aufnahmen und das ganze kontrollieren und so weiter. Also er hatte eigentlich, ja, einige interessante Aufgaben.	1:16:43
KO: Und diese religiösen Sendungen, wurden die über das Europa-Programm von SRI ..?	
WF: Im Wesentlichen ja. Ursprünglich nur über das Europaprogramm und dann, bei den Weiterentwicklungen der Sendestrukturen ging das dann auch über Teilausschnitte via Kurzwelle für aussereuropäische Gebiete.	1:17:31



## 8 Anhänge

### 8.1 Ausschnitt aus dem Personalbudget des Kurzwellendienstes für das Jahr 1957

SRG Nr. 5371 C a)  
1. Dezember 1956

Vertraulich

PERSONALBUDGET 1957 DES KURZWELLEN-STUDIO

Kurzwellen - Studio			Geburts- datum	Eintritt	Kl.	Zivil- stand	1956	Aufbesserung		1957				Kostenstelle	
							Besol- dung	ord.	a.o.	Besol- dung	Kinder- zulagen	Orts- zulagen	Total Be- soldung & Zulagen		
Festangestelltes Personal															
1	Borsinger P.	Direktor	21. 1.95	17. 7.33	-	v	27.825	-	-	27.825	-	800	28.625	300 10	
2	Staehelein L.	Leiter Abteilung Musik	13. 8.06	1. 4.47	2	v	17.979	479	-	18.458	960	300	19.718	300 700	
3	von Hoy Dr.H.	Leiter Abteilung Wort	7. 9.13	1. 2.53	2	gesch.	15.762	479	-	16.241	-	800	17.041	300 700	
4	Lüthy Dr.W.	Chef des technischen Dienstes	15. 6.98	1.11.33	3	v	17.976	-	-	17.976	240	800	19.016	300 30	
5	Adank Dr.W.	Programmbearbeiter I	3. 6.21	1. 1.49	4	v	13.136	431	-	13.567	480	800	14.847	300 700	
6	Gruebler W.	Techniker I	21.10.11	19. 6.35	5	v	15.708	-	-	15.708	480	800	16.988	300 30	
7	Corpataux P.	Techniker I	14. 6.22	26.10.44	5	I	13.736	429	-	14.165	-	600	14.765	300 30	
8	Holzer O.	Techniker I	6. 8.20	1. 8.47	5	v	13.468	429	-	13.897	960	800	15.657	300 30	
9	Hatt R.G.	Techniker I	4. 3.22	15. 9.48	5	v	12.518	429	-	12.947	480	800	14.227	300 30	
10	Pellaton G.	Techniker I	2.10.27	1. 2.50	5	v	10.323	354	644	11.321	240	800	12.361	300 30	
11	Bruni B.	Programmbearbeiter II	<u>def.ab 1.1.57</u>	5. 7.24	1. 1.55	6	v	11.501	377	-	11.878	480	800	13.158	300 700
12	Dür Fr.	Programmbearbeiter II	<u>def.ab 1.1.57</u>	4. 2.20	1.10.55	6	v	8.424	377	1.320	10.121	240	300	10.661	300 700
13	Streuli R.	Techniker II	9. 6.32	1. 1.55	8	v	8.748	354	-	9.102	-	800	9.902	300 30	
14	Racine A.	Techniker II	13. 3.33	1. 4.55	8	v	8.748	354	-	9.102	-	800	9.902	300 30	
15	Matthey R.	Techniker II	17. 9.32	21. 9.53	8	v	9.025	354	-	9.379	480	800	10.659	300 30	
16	Hirt-Stauffer G.	Direktionssekretärin	19. 9.04	16. 1.33	9	v	11.075	319	-	11.394	-	600	11.994	300 10	
17	Wiquille E.	Sekretärin I	15. 1.97	18. 7.38	11	I	9.965	-	-	9.965	-	600	10.565	300 10	
18	Plattner A.	Sekretärin I	16.12.14	1. 3.47	11	gesch.	9.445	266	-	9.711	240	800	10.751	300 700	
19	v.Graffenried-Reber W.	Sekretärin I	6. 6.23	1. 5.48	11	gesch.	9.683	266	-	9.949	240	800	10.989	300 10	
20	Ducommun J.	Operateur I	31.10.28	1. 3.50	11	v	8.580	266	-	8.846	240	800	9.886	300 30	
21	Lippuner H.	Operateur I	23.10.27	16. 6.51	11	v	8.377	266	-	8.643	-	800	9.443	300 30	

Zentralarchiv der SRG, Bern: A223-020, S. 2.

## 8.2 Diskothek-Bericht, Vorschläge und Budget 1951

### Diskothek - Bericht, Vorschläge und Budget 1951

Kartothek: In Basel, Lausanne und Genf leidet die Kartothek der Diskothek unter den gleichen Uebeln wie bei uns. D.H. es fehlt erstens eine schnelle Uebersicht des vorhandenen Materials, und 2. werden Karten herausgenommen und falsch zurückklassiert. Die durch Stab fixierten Karten sind noch weniger übersichtlich als die losen Karten und deshalb hat Genf dieses System seit einem Jahr wieder aufgegeben. Die Kartothek von Genf nimmt z.Z. einen Platz ein welcher halb so gross ist wie unsere ganze Diskothek d.h. vom Boden an bis ca. 1.50m Höhe und eine Kartothek sollte nicht am Boden anfangen. Mit Hinsicht auf die Zukunft ist nun mein Vorschlag die Sichtkartothek System Kardex bei uns einzuführen, den diese schaltet das Karten herausnehmen aus und hat den Vorteil einer schnellen und klaren Uebersicht.

Ferner mache ich den Vorschlag zunächst die alphabetische Kartothek in das System Kardex umzustellen. Somit haben wir Gelegenheit dieses System praktisch zu gebrauchen und können eventuel Mängel aufdecken und beheben. Dazu brauchen wir 6 Kisten.

Für die nach Nr. geordneten Karten wäre das Cardineer Radsystem empfehlenswert. Vorteile: Rascheres Handhaben der Karten für den Suiza gebrauch. Da dieses Rad auf Rädern ist, kann es zum Schreibpult hingezogen werden, aber an einem andern Ort untergebracht werden.

Eines der beiden Systeme müssen wir baldmöglichst beginnen, denn unsere jetzige Kartothek ist ganz ausgefüllt. Vorschlag: Die alphabetische Kartothek reorganisieren.

Diskothek und Eigenaufnahmen: Gesprochene Platten in Büchsen, da sehr wenig gebraucht.

Musik: System Genf in Metallkasten mit Schubladen, anstatt wie bisher in Wandkästen und Kartons. Vorteile: Schnelleres finden und rückklassieren der Platten und Platten werden weniger beschädigt. Die bisherigen Wandschränke können wir vorderhand behalten, aber Neuanschaffungen ( Budget 1952 ) System Genf.

Aufstellung der Kartothek und Diskothek: Die jetzige Diskothek ist ausgefüllt. Industrieplatten im Hausgang bietet günstige Gelegenheit für Diebstahl. Vorschlag: Die grossen Industrieplatten müssen in einem andern Raum (wenmöglich mit Abspielapparat ) aufgestellt werden, also kämen dieselben in den jetzigen Aufnahmeraum II, der gleichzeitig auch Abhörraum ist. Ein Abhörraum ist ja auch vorgesehen im 4. Stock. Der dadurch freigewordene Raum in der Diskothek wird für die kleinen Industrieplatten und Aufstellung der Kartothek benötigt.

Die Büchsen mit den Stamplatten könnten, so notwendig, im kleinen Studio aufbewahrt werden, da dieselben sehr selten gebraucht werden.

Bruitage: Aufstellung der Platten in Regie II oder im ersten Stock.

Lausanne reorganisiert diese Diskothek. Sie war unzulänglich. Nunmehr bauten sie einen Kasten mit 2 Hauptabteilungen: Platten grosses Format, Platten kleines Format. Je 20 bis 25 Platten, Eigenaufnahmen und Industrieplatten gemischt. sind in einer schmalen Abteilung senkrecht gestellt - jede Platte in ihrer nummerierten Hülle. . Dieses System nimmt weniger Platz ein als das unsrige. Der Kasten steht auf einem Sockel mit (oben) kleinen ( unten) grossen Schubladen. Wo man die Bruitageplatten in einem Ständer bis zur Sendung aufbewahren kann.. Dieses System ist sehr empfehlenswert, solange man Platz hat die Schubladen herauszuziehen. ( Also für den Neubau)

Die Bruitagekartothek besteht aus einem Katalog mit 13 Einzelbündern ( im Triplikate) eines für Diskothek, 1 für Hörspielleiter, eines für Bruitageraum also bei uns: 1 Regie wo die Platten sind, 1 für Diskothek und 1 für Neuengasse 23. Diese Bündel sind eingeteilt unter " Nature, animaux, Homme etc. und haben Unterabteilungen mit jeweils sehr genauen Angaben.

Wegen der Uebersicht hat sich das Kartensystem nicht geeignet. Kardex würde sich wohl eignen aber das Katalogsystem ist billiger und ebensogut.

#### Budget 1951

10 Plattenkästchen für Industrieplatten kleines Format	8
6 " " " grosses " "	4
Kasten und Kataloge für Bruitage	
6 Kästchen für Kardex System	1/2
1 Schreibmaschine	mit 2 Rollen
1 Abspielapparat	

### 8.3 Foto des Kardex-Lektrievers im Radiostudio Bern



Foto: Thomas Järmann.



## 8.4 Verschiedene Unterlagen zum Aufbau und zur Organisation der Sonothek 1951–1958

geht an: ~~Lucas E. Staehelin~~  
~~Dr. G. Padel~~  
~~Dr. H. von May~~  
Fräulein L. Trindler

### Betr. REORGANISATION DER KARTOTHEK

Die, von den Herren Staehelin, Dr. Padel und Dr. von May gutgeheissene Reorganisation der Katothek der Diskothek der Abteilung Musik des Schweizerischen Kurzwellendienstes hat wie folgt vor sich zu gehen:

Verantwortlich für die Organisation und deren Ausführung ist Herr Dür.

#### I

1. Die Karten auf dem Rad, die für die Erstellung der SUISA-Listen notwendig sind, haben alle dafür erforderlichen Angaben zu enthalten.
2. Die Karten der CARDEX enthalten die Titel aller Musik.
3. Bei den grauen Karten werden zwei Hauptgruppen unterschieden:
  - a) solche mit namhaften Komponisten
  - b) solche mit Ausführenden
4. Graue Sammelkarten werden erstellt, wenn eine besondere Gattung dies erforderlich macht.

#### II

- Die Musik muss gefunden werden können nach:
1. Namhafte Komponisten der Kunstmusik, der Unterhaltung und der Folklore von A bis Z.
  2. Namhafte Ausführende der Kunstmusik, der Unterhaltung und der Folklore von A bis Z
  3. Sammelkarten
  4. Titel

#### III

Zur Bräddigung der Rückstände und zum Festhalten der Neuerwerbungen ist folgendermassen vorzugehen:

1. Alle schon eingekauften Platten erhalten Nummern, eine Radkarte und eine Cardexkarte, und sind einzeln zu erledigen, wobei vom Ausfüllen alter Nummern-Lücken abzusehen ist.
2. Bei Neueinkäufen, die aufs Aeusserste eingeschränkt und beim Eintreffen verarbeitet werden sollen, ist gleich wie unter 1.) vorzugehen.

580708PD

Zentralarchiv der SRG, Bern: A241-001, S. 5.

## IV

Ueberprüfung der vorhandenen Aufnahmen:

1. Alle 78er-Platten werden auf Qualität hin überprüft und entsprechend samt ihrer Karten ausgeschieden.
2. Dies gilt auch für Eigenaufnahmen
3. Dies gilt auch für die Bandothek, mit Ausnahme der Nummern 57001 uf/58001 uf.
4. Sind diese Arbeiten erledigt, so wird die Kartothek wie unter I) und II) neu erstellt.

## V

Zeitplan:

1. JULI & AUGUST 1958  
Rad- und Cardexkarten für die noch nicht verarbeiteten Platten. Pro Tag bei 1½ Arbeitskräften ca. 6-7 Platten.
2. SEPTEMBER, OKTOBER, NOVEMBER & DEZEMBER 1958  
Kontrolle und Ausscheiden der qualitativ unbrauchbaren Platten und Bänder (Bandothek: Dür)
3. DEZEMBER 1958/JANUAR 1959  
Umzug
4. Ab JANUAR 1959  
Bestellen der neuen Kartothek.

Bern, den 8. Juli 1958FD

Zentralarchiv der SRG, Bern: A241-001, S. 6.

## 8.5 Unterlagen zur Reorganisation der Sonothek von 1961

geht an: Herrn Dr. G. Padel  
Herrn Lance Tschannen

### REORGANISATION DISKOTHEK

Die von mir am 12. September 1957 und am 28. Juni 1958 vorgeschlagene, jedoch nie bewilligte aber geduldete, Reorganisation, das Musikmaterial des Schweizerischen Kurzwelldienstes, Bern, betreffend, ist seit über drei Jahren, soweit es die Zeit erlaubte, im Gange, weshalb ich gleich hier die mir sehr am Herzen liegende höfliche Bitte anbringen möchte, sie mit Fräulein Zbinden zusammen und allein bis zum Ende durchführen zu dürfen. Ich rekapituliere:

Sie umfasst (oder umfasste):

#### 1. EIGENAUFNAHMEN (Platten)

Diese Reorganisation ist beendet. Die noch vorhandenen wenigen Platten sind für das Programm im Notfall verwendbar. Der Rest, ca. 95%, wurde ersetzt durch gleiche oder weitgehend ähnliche Bänder.  
Ausführung: Staehelin, Zbinden, Dür

#### 2. EIGENAUFNAHMEN (Bänder)

Diese Reorganisation ist beendet. Die wichtigsten und technisch guten aber nicht mehr erhältlichen Bänder wurden entweder umkopiert oder durch ähnliche ersetzt.

Mit der neuen Bandothek wurde im September 1957 begonnen. Sie wird Ende 1961 ca. 4'250 Musikbänder umfassen.

Ausführung: Dür, Zbinden

#### 3. EIGENAUFNAHMEN (Glocken)

Diese Reorganisation ist, mit Ausnahme des Einzugsgebietes von Radio Bern und der Montage der im Jahre 1961 kopierten Bänder, beendet. Bis zum Ende 1961 ist auch hier die Reorganisation beendet.  
Totalbestand Ende 1961 ca. 1'250 Glockenbänder. Siehe Glockenkarte.

Ausführung: Dür, Zbinden

#### 4. INDUSTRIEPLATTEN

Diese Reorganisation wird begonnen, sobald die heutigen Restbestände aufgearbeitet sind.

#### 5. KARTOTHEK

Diese Reorganisation hat begonnen und besteht heute aus der Umgruppierung der vorhandenen Karten. (ca. 5'000 wurden bearbeitet)

Ausführung: Zbinden

Zentralarchiv der SRG, Bern: A241-002, S. 1.

#### ARBEITSVORGANG (nach Uebernahme)

1. Umstellen der Karten nach praktischen Gesichtspunkten für den Programm-Mitarbeiter (s. Aufbau)
2. Ausmerzen des unbrauchbaren Industrieplatten-Materials und Ersetzen (nach Wichtigkeit und Bedarf) durch Neuaufnahmen aus der Industrie und Bändern aus den Studios.
3. Umwandlung der heutigen Kartothek (Platten und Bänder) in die neue Kartothek.

Ausführung: Zbinden, organisatorische Mithilfe Dür

#### AUFBAU

1. KARD=VEYER  
Auf diesen Karten sind alle Angaben vorhanden, die gebraucht werden, um die Suisa-Listen zu erstellen. (Abspielfdatum)
2. KARDEX:  
Titel-Kartei. Diese wurde 1958 reorganisiert und soll beibehalten werden. Die Landessender-Studios besitzen sie nicht, doch zeigt es sich, dass sich dieses System im Vergleich zu allen anderen wesentlich besser bewährt (Übersicht), und für den Programm-Mitarbeiter eine wirkliche Hilfe ist.  
Ausführung 1958: Dür
3. KARTOTHEK:  
Die neu zu erstellende Kartothek, ca. 60'000 Karten, soll durch ihre Klarheit der Übersicht dem Programm-Mitarbeiter das Zusammenstellen von Musikprogrammen ohne Mithilfe von Drittpersonen möglich machen. Es stehen ihm zur Verfügung nach Ausführung der Reorganisation (s.a. Einteilung)
  - a) Kartothek : Komponisten, Ausführende, Schweizer-rubrik, Arten der Musik uam.
  - b) Kardex : Titel aller Art
  - c) Kard-Veyer: Datum des letzten Einsatzes im Programm
4. UMGESTALTUNG:  
Die Umgestaltung wird so vorgenommen, dass es jederzeit möglich ist, ein vorhandenes Stück gleich rasch aufzufinden wie heute, dass aber mit der fortschreitenden Reorganisation (s. Einteilung) das Auffinden erleichtert wird. Ein Unterbruch wird ebenso wenig entstehen wie bei den schon durchgeführten Reorganisationen von Eigenaufnahmen (Platten, Bänder, Glocken) und Kardex. Die grösseren Umstellungen werden am Samstag und Sonntag vorgenommen werden müssen.

Zentralarchiv der SRG, Bern: A241-002, S. 2.



## 5. EINTEILUNG:

- a) Farben der Karten (Instrumental, Vokal, Vokal mit Begleitung, Glocken)
- b) Kunstmusik nach Komponisten, A-Z, Namensreiter (auf dieser Karte Kurzanzeigen des Komponisten) Formationshinweise (kleine Farbreiter) Schweizer-Komponisten und -ausführende (Farbreiter)
- c) Volksmusik nach Geographie, Sachgebieten und Ausführenden. Farbreiter für Tanzarten.  
Man wird als Beispiel finden: Kapelle Willi Kuhn mit Sängerin unter "deutsche Schweiz", "Ländlerkapelle", weil mit Gesang unter entsprechender Farbkarte (siehe a) ), aber auch unter Tanzart sowie dem Namen der Sängerin.
- d) Unterhaltung wie Volksmusik
- e) Kleinregister: Dieses umfasst die Instrumente, Kalender, Kirchenmusik, Festspiele und vieles andere mehr. Die heutige und immer wieder erweiterte Aufteilung hat sich bewährt, ist aber unvollständig und unübersichtlich, weshalb sie wenig nützt. Die berechtigten Wünsche und Anregungen der Mitarbeiter werden überprüft und vorgemerkt.
- f) Der Tonträger ist für die gesamte Einteilung nicht massgebend.

## 6. EINKAUF:

Die Auswahlendungen von Industrieplatten sind nicht notwendig, da darin das Neueste nicht vorhanden ist. Wir benötigen in vierfacher Ausführung das Propaganda-Material, nicht nur der uns heute bekannten Lieferfirmen, das der Händler erhält.

## 7. TONMATERIALVERARBEITUNG:

Das neu eintreffende Tonmaterial (Platten und Bänder) soll, wie die Bänder heute schon, wenn immer möglich innert 24 Stunden für die Kartothek verarbeitet sein, und darf erst nach einer solchen Eintragung für die Sendung verwendet werden. Ausnahmen gelten nur in dringenden Fällen.

auf Wunsch von Herrn Lance Tschannen  
Leiter der Diskothek:

(Fritz Dür)

23. April 1961FD

## 8.6 Wirkungszeiträume einiger Personen innerhalb der SRG

	ante	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	post							
	«Sammlungstätigkeit» von F. Dür und seinen Mitarbeiterinnen																																							
Direktor KWD	Paul Borsinger 1934–1960													G. H. Padel 1961–1964					Joël Curchod 1965–1987																					
GD der SRG	Alfred W. Glogg 1936–1950						Marcel Bezençon 1950–1972																																	
Direktor Studio BE	Kurt Schenker 1926–1962													Max Bolliger 1962–1975																										
Direktor Studio BS							Fritz Ernst 1950–1965													Paul Meyer-Gutzwiller 1965–1974																				
Direktor Studio ZH														Samuel Bächli 1957–1964					Gerd H. Padel 1965–1972					C. Dumont 1973–1976																
Direktor Studio LU				Stelio Molo 1947–1972																																				

## 8.7 Vorschlag von Paul Borsinger für einen möglichen Sendeplan

Kurzwellen - Sendeplan 1939, Schwarzenburg.								
SENDEZONEN	ANTENNE	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag
1. SÜDAMERIKA	Richtstrahler	01.00 - 02.30 Sonderprogr.	-.-	01.00 - 02.30 Sonderprogr. <u>Auslandschw.</u>	01.00 - 02.30 Sonderprogr.	01.00 - 02.30 Sonderprogr.	01.00 - 02.30 Sonderprogr.	01.00 - 02.30 Sonderprogr.
2. NORDAMERIKA	Richtstrahler	03.00 - 04.30 Sonderprogr.	-.-	03.00 - 04.30 Sonderprogr. <u>Auslandschw.</u>	03.00 - 04.30 Sonderprogr.	03.00 - 04.30 Sonderprogr.	03.00 - 04.30 Sonderprogr.	03.00 - 04.30 Sonderprogr.
3. AUSTRALIEN	Rundstrahler (Monatl. 1 x Richtstrahler Prangins)	-.-	-.-	-.-	07.00 - 08.30 Sonderprogr. <u>Auslandschw.</u>	-.-	-.-	07.00 - 08.30 Sonderprogr.
4. ORIENT	Richtstrahler	-.-	-.-	16.00 - 17.30 Sonderprogr. <u>Auslandschw.</u>	-.-	-.-	16.00 - 17.30 Sonderprogr.	-.-
5. AFRIKA	Richtstrahler	19.45 - 23.00 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Sonderprogr. <u>Auslandschw.</u> + Ann.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 23.00 Landesprogr. + Ann.
6. FERN-EUROPA	Rundstrahler	19.45 - 23.00 Landesprogr.	19.45 - 22.30 <u>Auslandschw.</u>	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 22.30 Landesprogr.	19.45 - 23.00 Landesprogr.

Zentralarchiv der SRG, Bern: A000-001.1, S. 58

## 8.8 Sendeplan für Nordamerika vom 31.8.1941 bis zum 6.9.1941

Sonntag, 31.8.1941	Montag, 1.9.1941	Dienstag, 2.9.1941	Mittwoch, 3.9.1941	Donnerstag, 4.9.1941	Freitag, 5.9.1941	Samstag, 6.9.1941
Vorprogramm: <b>Tenor und Bariton</b>	Vorprogramm: <b>Ländler</b>	Vorprogramm: <b>Ländliche Unterhaltungsmusik</b>	Vorprogramm: <b>Handorgel</b>	Vorprogramm: <b>Märsche</b>	Vorprogramm: <b>Soldatenchöre</b>	Vorprogramm: Glocken der Heimat
Ansprache <The day at home and abroad>	Ansprache <The day at home and abroad> Glocken der Heimat	Zwischenmusik: <b>Klaviermusik</b> Tour d'horizon I	Ansprache <The day at home and abroad> Zwischenmusik: <b>Violoncello</b> The Swiss Spotlight Zwischenmusik: <b>Violoncello</b> Wirtschaftliches	Ansprache <The day at home and abroad> <b>Tambouren</b> Tour d'horizon II	Ansprache <The day at home and abroad> Zwischenmusik: <b>Klaviermusik</b> The Swiss Observer Zwischenmusik: <b>Klaviermusik</b> Spotlight	Ansprache
	Chronik in den drei Landessprachen	Chronik in den drei Landessprachen				Chronik in den drei Landessprachen
Ansage <b>Bartók: Danses roumaines</b> <b>Borodin: Polowetzer Tänze</b> <b>Tschaikowsky: Nussknacker-Suite</b> <b>Jaeggi: Adrian von Bubenberg</b> N.N.: Mollens – Marche de Genève N.N.: La Mastralia <b>Stefan Jaeggi: Marsch des schweren Motorkanonen-Regiments 11</b> N.N.: Marsch der Trommler und Pfeifer N.N.: Alter Marsch von Fulenbach N.N.: Diesbach-Marsch	Ansage <b>Brahms: Symphonie Nr. 2, 1. und 2. Satz</b> <b>Grainger: Country Garden</b> <b>d'Ambrosio: Valse, Canzonetta</b> <b>Godard: Contes d'enfants</b> Schweizer Volkslieder gesungen von P. Hegi (G. Neuhaus, Klavier): Es taget vor dem Walde Emmenthaler Hochzeitstanz Das alte Guggisbergerlied Zu Strassburg auf der Schanz Chelländer Spinnerliedli	Das Werden der Schweizerischen Eidgenossenschaft im historischen Volkslied The Swiss Spotlight & Gesprochene Korrespondenz	Ansage <b>Brahms: Symphonie Nr. 2, 3. und 4. Satz</b> <b>Respighi: Fontane di Roma</b> <b>Carbonare: Das Schweizer Kreuz</b> <b>Ackermann: My Heimat</b> <b>Bovet: Le vieux Chalet</b> <b>Dalcroze: Le petit Village</b> <b>Uhlmann: Quattro cavai che trottano</b> <b>Cantieni: La guardia grischuna</b> <b>Dalle Carbonare: Schweizer Hymne</b> <b>Breu: Ewig liebe Heimat</b>	Ansage <b>Respighi: Fontane di Roma II &amp; III</b> <b>Rossini: Ouvertüre zur Oper Guillaume Tell</b> <b>Scarlatti: O cessate di piagarmi</b> <b>Pergolesi: Se tu m'ami</b> <b>Scarlatti: Se Florindo è fedele</b> <b>Carpenter: Petite Danse</b> <b>Recli: Bella Bellina</b> <b>Tosti: La Serenata</b> <b>Marchesi: La Folletta</b> <b>Lazzari: Scherzo für Klavier</b> <b>Gounod: Walzer aus Roméo et Juliette</b>	Ansage <b>Martucci: Violinsonate op. 22 g-Moll</b> <b>Bossi: Violinsonate e-Moll</b> Lieder von Tosti.	Ansage <b>Singe, jodle, bödele vo de Luzerner Singbuebe</b> <b>(Jodelklub Edelwyss Luzern, Ländlermusik Kaufmann)</b> <b>Oeppis vom Basler Hochzytsträmli</b> <b>Jodelklub Edelwyss, Heinrich und Mitzi Wolf (Zither), Ländlerkapelle Maieglöggli</b> <b>Vivaldi: Concerto grosso Ecco in lontano</b>
						Englische Chronik und Gesprochene Korrespondenz
Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm	Programmende: Schweizer Psalm

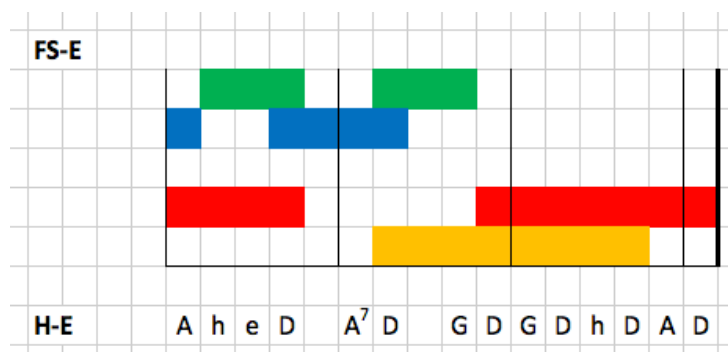
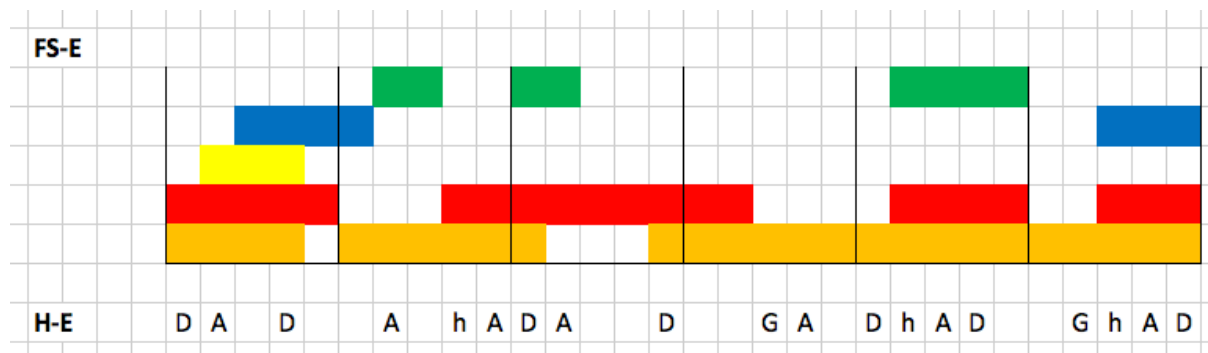
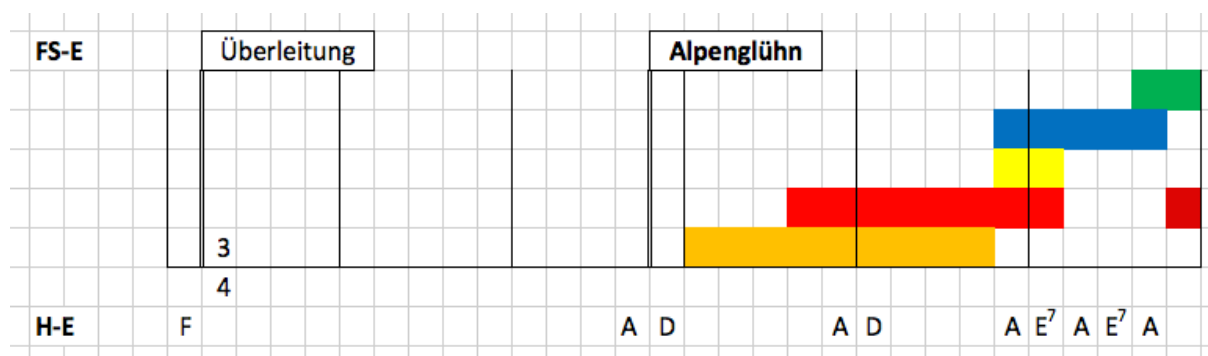
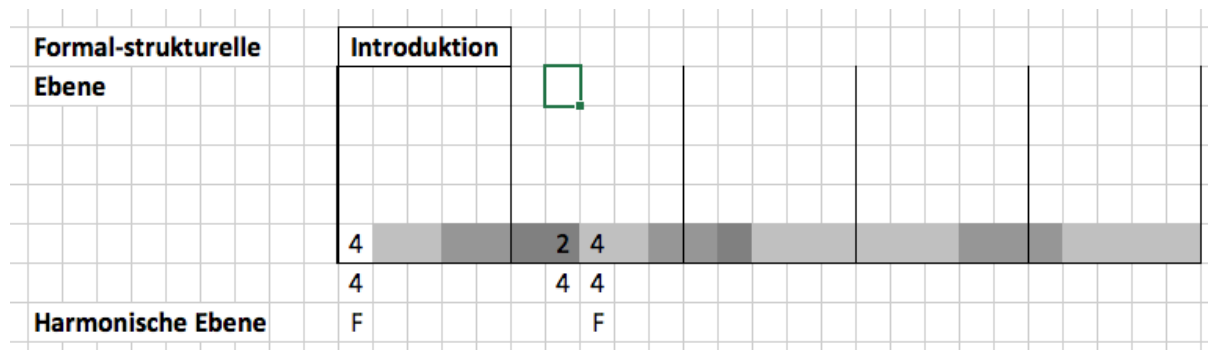
Zentralarchiv der SRG, Bern: A33-002.2

**Rot** = Ernste Musik






**Grün** = Volksmusik

## 9 Analysen

### 9.1 Arthur Honegger: *Fin de la Fête et Alpenglühn* aus *Jour de Fête suisse*



**Verwendete Volkslieder:**

	=	Han anem Ort äs Blüemli gseh		=	Lyôba, Le Ranz des Vaches
	=	Lueget vo Berg und Tal		=	Vo Luzern gäge Weggis zue
	=	Ich bin ein Schweizer Knabe			

## 9.2 Jean Binet: Sats e Chanzuns aus *Petite Suite grisonne*

<b>Formal-strukturelle Ebene</b>	Festivo					A			
<b>Thematische Ebene</b>	2	:	3			2			
	4		4			4			
<b>Harmonische Ebene</b>	D					D			








Diagramma di un'onda di un sistema a tre masse (FS-E, T-E, H-E) che si muove verso destra. L'onda è divisa in regioni di colore: blu scuro, blu chiaro, rosso, e verde. Le regioni sono etichimate con B', D, G, C, e "meno mosso". La regione verde è la più estesa e si trova alla fine dell'onda.

FS-E											D	molto vivo																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																														
T-E											3		2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
											4		2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
H-E																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										

Diagram illustrating a musical score structure with three parts: FS-E, T-E, and H-E. The score is divided into segments by vertical lines.

- FS-E:** Contains the text "meno mosso" and two notes labeled A' and B'.
- T-E:** Contains a green segment, a red segment, and a blue segment.
- H-E:** Contains notes labeled C, G, G, and D.

FS-E	Allegro moderato									
T-E										
H-E					D					D

Melodisches Material	
	= Allemanda 1. Teil
	= Allemanda 2. Teil
	= La resgia 1. Phrase
	= La resgia 2. Phrase
	= La Mastralia
	= Eu sun üna givnetta
	= Eu m dum tschienmetti bounders



### 9.3 Hans Moeckel: *Rhapsodie in Swiss-Dur*

Formal-strukturelle E.	Introduktion										A	
Thematische Ebene	x	x	o	o	o		X	X	X	X	x	x
Motiv-Ebene	6	4								2	4	
	4	4								2	4	
Harmonische Ebene	G	C <sup>6</sup>	C <sup>7</sup>	A <sup>b</sup>	D		G <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	G	G <sup>b</sup>	D	B <sup>b</sup> E E
				F						G D <sup>b</sup> /f		D E A

FS-E											Überleitung	
T-E							X	X	X		X	x
M-E												
H-E		A <sup>7</sup>	G	D <sup>69</sup>		A <sup>7</sup>	D			G		G C /h C <sup>7</sup> C <sup>7</sup>
		D <sup>7</sup>										A <sup>b</sup> A <sup>b</sup>

FS-E											B	
T-E	X	x	o	o	o	o	o	o	o	x		
M-E												
H-E	C	F	C	C	C	C	C <sup>75</sup>	F		C <sup>7</sup> F F F A <sup>b</sup>	D <sup>b</sup> A <sup>b</sup>	C
			A <sup>b</sup> A <sup>b</sup> A <sup>b</sup> D <sup>b</sup>							D <sup>b</sup> D <sup>b</sup> C	D <sup>b</sup> /c	C/b
										G <sup>b</sup> G <sup>b</sup> F <sup>#</sup>	B <sup>b</sup> 7	A <sup>79</sup>
										C <sup>7</sup> C <sup>7</sup>		

FS-E											A'	
T-E			X	X	xx	xx						
M-E												
H-E		G	D <sup>7</sup> C							A <sup>b</sup> B <sup>b</sup> e B <sup>b</sup> e B <sup>b</sup>		B <sup>b</sup> E <sup>b</sup>
			G <sup>79</sup>									

FS-E											Überleitung		D	
T-E														
M-E														
H-E														

FS-E: Überleitung, D  
 T-E: 4, 4, 2, 4  
 M-E: 4, 4, 2, 4  
 H-E: E<sup>7</sup> G, D<sup>7</sup>, G A<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, A<sup>7</sup> B<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>9</sup> C, G<sup>7</sup> C A<sup>7</sup> 6+, A<sup>7</sup>, C<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

FS-E											Überleitung			
T-E														
M-E														
H-E														

FS-E: Überleitung  
 T-E: o o o o o o X X X X x x x x  
 M-E: A<sup>7</sup> A<sup>7</sup> F A<sup>7</sup> D B<sup>7</sup> A<sup>7</sup>, C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>, H C D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> E<sup>7</sup> E<sup>7</sup>  
 H-E: F A<sup>7</sup> D B<sup>7</sup> A<sup>7</sup>, D, D F A<sup>7</sup> C F

FS-E	: A''		:		B'		Überleitung		D'	
T-E							X X X X			
M-E										
H-E										

FS-E: : A'', :, B', Überleitung, D'  
 T-E: X X X X  
 M-E: a C<sup>7</sup> F, F, A<sup>7</sup> D, D F, D, D F A<sup>7</sup> C F  
 H-E: a C<sup>7</sup> F, F, A<sup>7</sup> D, D F, D, D F A<sup>7</sup> C F

FS-E											Coda			
T-E														
M-E														
H-E														

FS-E: Coda  
 T-E: o o o o o o  
 M-E: F/a F<sup>6</sup> F A<sup>7</sup> F D C G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> F<sup>6</sup>  
 H-E: g<sup>7</sup> C7 A<sup>7</sup> F D F&G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

FS-E														
T-E														
M-E														
H-E														

FS-E: Min Vater isch än Appezäller  
 T-E: Jetzt wei mir eis jödele  
 M-E: s'Ramseiers wei go grase  
 H-E: z Basel uf dr Brugg

o = Motiv 1  
 X = Motiv 2  
 x = Teilmotiv von X

#### 9.4 Ranz des Vaches: Ein melodischer Vergleich

The musical score compares three versions of the 'Ranz des Vaches' melody. The first system shows the vocal line for each version: Doret 1905 (solo), Bovet 1921 (Tenor I), and Doret 1927 (Tenor solo). The second system, starting at measure 11, shows the piano accompaniment for each version. The third system, starting at measure 19, shows the piano accompaniment for each version, with the Doret 1927 version including a 'Tenor tutti & solo' section. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Doret 1905 solo

Bovet 1921 Tenor I

Doret 1927 Tenor solo

11

D. 1905

B. 1921

D. 1927

19

D. 1905

B. 1921

D. 1927 Tenor tutti & solo

27

D. 1905

B. 1921

D. 1927

37

D. 1905

B. 1921

D. 1927

46

D. 1905

B. 1921

D. 1927

54

D. 1905

B. 1921

Tenor tutti & solo

D. 1927

62

D. 1905

B. 1921

D. 1927

74

D. 1905

B. 1921

D. 1927

82

D. 1905

B. 1921

Tenor tutti & solo

D. 1927

## 9.5 Robert Blum: *Ouverture über Schweizerische Volkslieder*

<b>Formal-strukturelle Ebene</b>									
<b>Thematische Ebene</b>	4	2	3			4	3		
	4	4	4	4	4	4	4		
<b>Harmonische Ebene</b>	F		F			F	C		

<b>FS-E</b>									
<b>T-E</b>	4	3	4	2					
	4	4	4	4					
<b>H-E</b>	F	B $\flat$	F	B $\flat$				C	
		C		C7					

<b>FS-E</b>	Verarbeitender Abschnitt							
<b>T-E</b>								
<b>H-E</b>	d A	C	c	D7 g	d	a	B $\flat$	
	(TS)					chrom. Abgang im Bass		

<b>FS-E</b>					Überleitung			
<b>T-E</b>								
<b>H-E</b>	d	E $\flat$	D $\flat$	E	E $\flat$	C		
				F	E	E		







<b>FS-E</b>								
<b>T-E</b>		4	2	4				
		4	4	4				
<b>H-E</b>	A	A	E h	C# h	E a	F	a d	G7 C
				A			E7 chrom. Abgang im Bass	

<b>FS-E</b>								
<b>T-E</b>	2	4	2	4	2	4	2	4
	4	4	4	4	4	4	4	4
<b>H-E</b>	C	G	D	C7 f	b $\flat$ C	f	F	g G
				A D G $\flat$				D7

[illegible][illegible]

FS-E											Überleitung	
T-E	3   3											
	8   4											
H-E	g C7 F		G C		C7 F g c# d A F		C7 D A G D G E F/C		Abgang im Bass			
	C7				D7							

FS-E	Coda					
T-E						
H-E	D	f7	D	h°-d	F	F
	F-(	---	---	---	C7 H/	H/f

Melodisches Material	
	= Vermahnlied an die Eidgenossenschaft
	= Kappeler-Lied
	= Der Bär von Appenzell
	= De rot Schwyzer
	= Roulez tambour
	= Herz, wohi zieht es di?
	= O mein Heimtland



## 9.6 Armin Schibler: *Fantasia helvetica*

Formal-strukturelle E.	Introduktion	
	molto lento	Sempre lento, poco meno mosso
Motiv-Ebene	4	
	4	

FS-E	
M-E	Andante melodioso

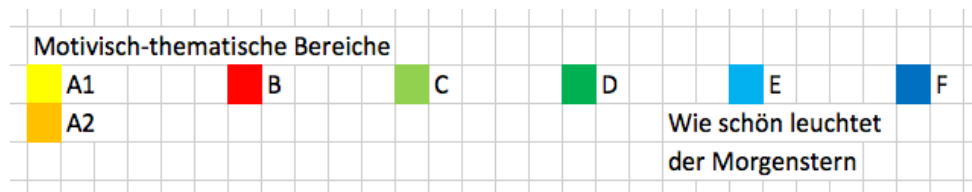
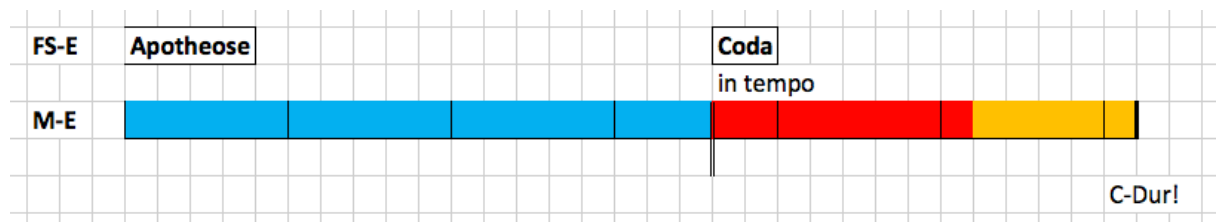
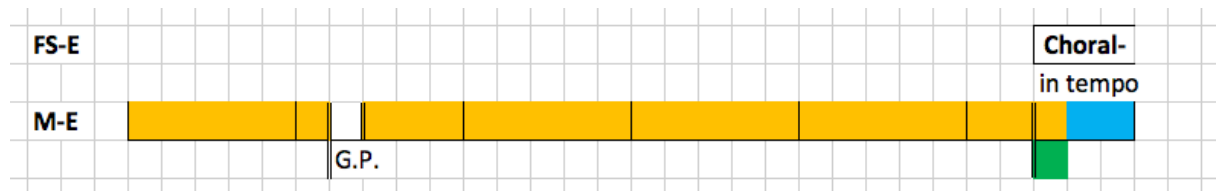
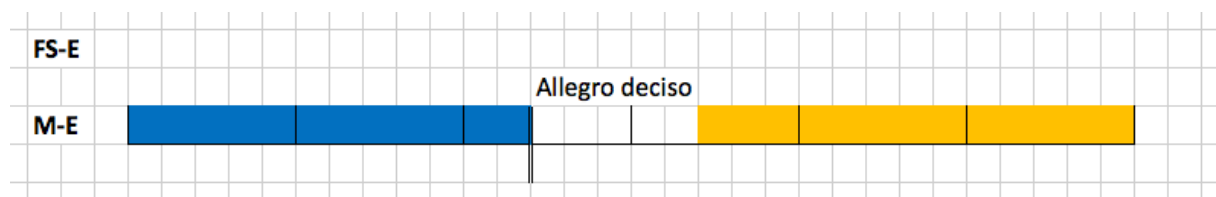
FS-E		A
M-E		Allegro di marcia

FS-E	
M-E	Pesante

FS-E	
M-E	Ritenuato
	Poco maestoso

FS-E		Einschub	B
M-E		Choral - Largo	Andante melodioso

FS-E	
M-E	Solene, lo stesso tempo



## 10 Dank

Ich danke meinem Partner Alex, der mich während des Verfassens dieser Dissertation begleitet hat. Er hat mich immer wieder aus meiner Gedankenwelt entführt, mir dadurch Bodenhaftung verliehen und mich mit neuer Energie versorgt. Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mich auf meinem ungewöhnlichen Lebensweg stets bedingungslos unterstützt haben.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Thomas Hengartner und Prof. Hans-Joachim Hinrichsen für die Begleitung und Betreuung. Sie waren mir auf meinem akademischen Weg Inspiration und haben mich in den verschiedenen Phasen meines Studiums ermuntert, meinen Weg weiterzugehen. Thomas Hengartner gebührt ein besonderer Dank, da er mir die Möglichkeit bot, im Projekt «Broadcasting Swissness» mitzuarbeiten, und mich ausdrücklich ermunterte, meine musikwissenschaftliche Perspektive in das Projekt einzubringen.

Natürlich danke ich dem gesamten «Broadcasting Swissness»-Team (Fanny, Karoline, Patricia, Johannes M., Johannes R. und Marc-Antoine) für die angenehme Zusammenarbeit, die vielen produktiven Inputs und die Möglichkeiten, die sich aus der Kooperation ergaben. Expliziter Dank geht dabei an Dr. Johannes Mücke, Postdoc im Teilprojekt Zürich, für die Unterstützung vor allem bei methodischen und theoretischen Fragen sowie die vielen kleinen Tipps auf dem Weg zur Promotion.

Zahlreich sind die Personen, die mir während des Forschungsprozesses mit ihrem Wissen weiterhalfen. Sei es, dass sie mich auf weitere Aspekte eines Themas hinwiesen, Literaturempfehlungen abgaben oder auch nur beim Erkennen einer Melodie für meine Fallstudien behilflich waren. Stellvertretend möchte ich Rudolf Müller von Memoriav nennen, der das gesamte Projekt immer wieder mit wichtigen Hinweisen versorgte.

Das Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft (ISEK – Populäre Kulturen) bot mir während des Forschungsprozesses ein angenehmes Arbeitsumfeld und durch die vielen Gespräche mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern auch immer wieder Gelegenheiten zum Austausch.

Abschliessend bleibt mir noch meiner Familie und Freunden zu danken, die sich bereit erklärt haben, Teile meines Manuskripts gegenzulesen.

## 11 Lebenslauf

Thomas Järmann

Geb. 13.3.1973 in Münsterlingen (TG), Bürger von Röthenbach (BE)

1989–1994 Ausbildung zum Primarlehrer am Lehrerseminar Thurgau (heute Pädagogische Hochschule Thurgau). Danach 11 Jahre Tätigkeit als Mittelstufenlehrer.

Von 2006 bis 2012 Studium Musikwissenschaft, Populäre Kulturen und Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Abschluss als Master of Arts im Februar 2012.

Während und nach dem Studium Tätigkeiten als Lehrkraft in Teilzeit an verschiedenen Primarschulen sowie als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Thurgau.

Seit Dezember 2012 Projektmitarbeiter im SNF-SINERGIA-Projekt «Broadcasting Swissness» unter der Leitung von Prof. Dr. Thomas Hengartner am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich.

### 11.1 Vorab publizierte Texte

- Wie Fritz Dür die Schweiz hörte. Eine Annäherung an die Auswahlkriterien für seine Tonbandsammlung.* In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde (1/2017). (Eingereicht)
- Blasmusik als Vermittlerin von Heimatgefühlen. Eine Fallstudie zu «Swissness» am Radio.* In: Hengartner, Thomas et al. (Hg.): Populäre Musik und Identitätspolitik: Radio machen, überliefern und rezipieren (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld, transcript 2017. (Eingereicht)
- Collected «Swissness»: The significance of Fritz Dür's tape collection for the Swiss short-wave service and as a manifestation of a spiritual national defense.* (Druck in Vorbereitung).
- Ein klingendes Alpenpanorama: Arthur Honeggers Alpenglüe als Exempel für musikalische Swissness.* In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.): Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik – Programm – Geschichte(n) (=Kulturwissenschaftliche Technikforschung, Bd. 4). Zürich: Chronos 2016, S. 37–50.
- Vom Radioarchivbestand zum klingenden Kulturerbe. Ein Arbeitsbericht aus dem Forschungsprojekt «Broadcasting Swissness».* In: Eckhard Bolenz et al.: Wenn das Erbe in die Wolken kommt. Digitalisierung und kulturelles Erbe. Essen: Klartext 2015, S. 145–151.
- Die Sammlung Fritz Dür: Erste Einblicke in das Forschungskorpus des Projekts Broadcasting Swissness und die Frage ob man «Swissness» musikalisch darstellen kann.* In: Gutsche, Fanny; Oehme-Jüngling, Karoline (Hg.): Die Schweiz im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien. Basel 2014 (eBook unter URL: <http://www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/buecher>), S. 93–107.